

24  
2EJ



D

I B

U J A R



SECRETARIA GENERAL  
ESUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
MEXQUILCO, D. F.

—  
P A R A V E R

—  
C O N S I D E R

A C I O N E S . Y . E J E R C I  
C I O S . P A R A . E L . D I B U J O

D E . L A . F I G U R A . H U M A N A

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

JOSE LUIS PAZ ZAVALA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN COMUNICACION GRAFICA PRESENTA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Con mucho cariño quiero  
dedicar este pequeño trabajo a:

Mi padre, El profesor **Juan José Paz Sánchez**, ejemplo de honradez, humildad y amor al trabajo.

A mi madre, la señora **Celia Zavala García**, fuente inagotable de amor, apoyo y comprensión; y que además, es mi mejor amiga.

A mis 5 hermanos, **Ochi, Enrique, Blancura, Lolín y Juan**; a quienes admiro infinitamente por su tozudez (o no sé si mejor llamarle espíritu de lucha).

A todos mis sobrinos, que me han brindado su cariño, sus compañías, sus juegos y sus cervezas. Además me han enseñado lo que sería el tener un hijo.

A todos mis amigos, a quienes pido una disculpa por no mencionar sus nombres, pues al hacerlo necesitaría demasiado espacio. No obstante, sin su apoyo, ayuda, compañía, consejos y/o bebidas, este trabajo hubiera sido imposible. De cualquier modo, saben perfectamente cuanto los estimo.

Finalmente, quiero dedicar este modesto trabajo a **Tita, Karina, Sergio, Ray y a Claude**. Personas que ocupan un lugar muy especial en mi vida, aunque ya no les importe la figura humana; como a mí.

**Agradezco profundamente:**

El apoyo y comprensión de mis padres.

A mi hermano, el Sr. Enrique Paz, por su gran sentido de honestidad, responsabilidad y su amistad.

A los profesores que mucho admiro y que pacientemente me transmitieron sus conocimientos.

En especial al profesor Fernando Reyes Todd (a quien pido una disculpa por mi falta de academicismo), a Fernando Zamora, Alberto Palacios, Gutierre Aceves, Gerardo Aguilar, Hermilo Castañeda y Jaime Reséndiz.

Al profesor Miguel Angel Aguilera por su amable atención y ayuda.

A Mónica Tronik y a Raquel Farca, por su amistad y por brindarme las facilidades para iniciar este trabajo.

A mis compañeros de trabajo en la Imprenta Madero. Especialmente, al Ingeniero Jaime Torras por su apoyo e incompreensión (pues nunca comprendió que hacía yo trabajando los sábados en la noche); a Jesús Martínez y a Miguel Escudero por su ayuda con el scanner; a Enrique Hernández, Marco Antonio García y Gonzalo Peña, quienes hicieron la labor de conejillos de Indias. A Fernando Santamaría, Guillermina Reyes, Bertha Méndez, Carlos Contreras y al Sr. Hipólito Galván y su equipo quienes me apoyaron en la producción de este trabajo.

A Olga Marta Jubart, por sus consejos y su franca intención de ayudar.

A Lourdes Valencia, por haberme corregido el estilo y el rumbo.

Indice

Pago por ver...  
Prólogo

i

C'est la vie  
Introducción

iv

La imagen  
expande  
la mente

2

A. La Imagen es más compleja que la palabra ..... 3

B. ¿Qué relación tienen la percepción y la sensación ..... 6

**I**  
Todos tenemos  
dos cerebros

A. Las ideas eran hermanas del hipo .....	11
B. Estos son nuestros dos cerebros .....	12
1. En busca de respuestas .....	15
2. Todos tenemos dos lenguajes .....	16
3. Percibimos dos realidades .....	19
C. ¿Cómo piensan nuestros dos cerebros? .....	21
1. ¿Cuál es más importante? .....	24
2. ¿Qué hemisferio utilizas más? .....	25
D. El pensamiento occidental es incompleto .....	30

**II**  
El artista  
que hemos  
olvidado

A. Todos podemos dibujar .....	33
1. Lo que se cree acerca del dibujo .....	34
2. ¿Qué se necesita para "saber dibujar"? .....	36
a. "Sabemos" poco acerca de las cosas .....	37
b. Desarrolla tu propio estilo.....	40

**III**  
Vamos a ver...

Primeros ejercicios .....	42
A. La búsqueda de nuestra antigua visión .....	43
A. La búsqueda de nuestra antigua visión .....	44
e* La Línea Simétrica .....	45
e Cara a la Línea .....	46
e Dibujando a medias .....	48
e Dibujando al revés .....	52

**IV**  
Algo no que tiene nombre:  
Los Espacios Vacíos

e Las Formas Sin Nombre .....	56
e Las Formas Sin Nombre .....	58
e El Perfil del Vacío .....	61

\*e Ejercicio.

**VI**  
Frente al borde de  
lo no dibujado

	66
e Los Bordes de lo No Dibujado .....	70

---

**VII**  
Ya veo más claro...

	76
e El Retrato de tus Logros .....	82

---

**VIII**  
Sombras nada más...

	89
e La Sombra de tu Sonrisa .....	92
B. Tramados para tonos intermedios .....	93

---

**IX**  
La presencia  
humana  
en el Arte

	97
A. La presencia humana también figura .....	99
B. ¿Para qué acercarse al cuerpo humano? .....	102
2. ¿Cómo se debe enseñar el cuerpo humano? .....	103

¿Cómo te  
quedó el ojo...?  
Conclusiones

107

---

Bibliografía

112

---



# Pago por ver...

---

P R O L O G O

## Pago por ver...

Hace algún tiempo, un amigo me pidió que le enseñara a dibujar. "Claro que sí, solo dime cuando quieres empezar y llámame". Le contesté.

Lamentablemente mi amigo tuvo algunos problemas y ya no llamó. Peor aún, no tengo su número telefónico.

De cualquier forma, me quedé un tanto entusiasmado y sobre todo, pensativo: ¿cómo iba a enseñarle a dibujar?

Otras dudas pasaron por mi cabeza: ¿cualquier persona puede aprender a dibujar?, ¿qué quiere decir "saber dibujar"?

Creo que la empresa no era muy difícil, aunque sí bastante laboriosa.

Y digo era, porque desde entonces ya no me había ocupado siquiera de garabatear en mis ratos de ocio. Entonces la situación ya era diferente, el que necesitaba "aprender a dibujar" era yo.

Así que quisiera o no, tenía que retomar el asunto aquél y darle una buena solución.

Empecé a dibujar algunas cosas, y sentí verdadero terror al comprobar que mis dibujos de figuras humanas no tenían ya ni la más lejana idea de la proporción, de la anatomía o de su expresión natural y sus poses eran muy rígidas y forzadas.

Se me ocurrió algo, calqué una persona que venía fotografiada en una revista; y pasó lo que yo menos me esperaba, ¡me salió mal! Aunque, eso sí, estaba proporcionada. Seguí haciéndolo y me dí cuenta de que iba superando aquellos problemas poco a poco. Entonces pensé: ¿no es mejor esto que espantar a un principiante pidiéndole que haga su primer dibujo en un terrible papel en blanco?

No pretendo asegurar que se vá a aprender a dibujar con solo calcar las figuras. Pero digamos que al hacer una calca con mucha atención, se tiene más apegamiento a las formas y

...La diferencia entre ver y mirar, u oír y escuchar, es que una persona que se dice que mira, es descrita como consciente de su propio ver así como de la cosa que vé...

Herbert Read  
*Imagen e Idea*  
pag. 134

En cambio, una persona que vé, hace a un lado su "yo" y se funde con la realidad...

a las proporciones.

También sé que una persona que no tiene muy desarrollada su habilidad para dibujar, no va a hacer un buen dibujo ni aún calcando. De esto me di cuenta cuando les pedí a unos amigos que calcaran las imagen de algunas personas fotografiadas en revistas. Sucedió que incluso en sus calcados aparecían formas muy distintas a las que se pretendía "copiar"; sin embargo, me di cuenta que al hacer los calcados, mis amigos miraban con mucha atención las imágenes y las traducían únicamente a líneas; líneas sueltas y libres.

Yo sospeché que esas "formas distintas" eran producidas por una cierta "interferencia" en alguna parte del proceso mano-ojos-cerebro; pero no estaba seguro en dónde localizarla.

Tiempo después, encontré la respuesta en el libro *Aprender a dibujar (Dibujando con el lado derecho del cerebro)* de Betty Edwards.

Este libro me remitió a otros de psicología y de *zen*, y en esta línea me recomendaron también el *Tao Te King* y a **Carlos Castaneda**.

Podría parecer absurdo o extraño, pero no lo es.

Curiosamente en todos ellos hay un común denominador: la razón y los conceptos producidos por la razón nos impiden "ver" la realidad; y esta "realidad", está aquí mismo.

Este es el meollo del asunto de "aprender a dibujar".

Mi sorpresa era mayúscula, pero resulta que varios autores y personajes de distintas épocas y diversas culturas, coinciden en que tal carencia en nuestra percepción hace de nosotros unos seres desarrollados "a la mitad"; o a menos que eso.

De todo ésto, resulta que el Dibujo es una de las prácticas que nos proporciona un acceso directo a una "expansión" de nuestra consciencia; algo así como un estado de trance en pequeño.

Por fin, para formar mi pequeño curso de dibujo, me pareció conveniente el empezar por dibujar figuras humanas para tener consciencia de nuestra apariencia externa.

Pues, tal como dice **Malebranche**: "entre todas las ciencias humanas, la del hombre es la más digna de él".

De esta forma, es como me atreví a elaborar esta obra que, si bien puede tener muchos errores, creo que también tiene posibilidades de lograr algunos de sus objetivos.

# C'est la vie

---

INTRODUCCION

I N T R O D U C C I O N

## C'est la vie...

He de confesar, que en un principio, tenía la cándida intención de crear un "método de dibujo de la figura humana", pues me sentía muy confiado con los "descubrimientos" que estaba haciendo respecto al funcionamiento de los hemisferios cerebrales. Pero, conforme iba avanzando en la investigación, me percaté de lo completo y complejo que en realidad es un método. Así que, tal como les ha de suceder a muchos de mis compañeros al hacer una tesis, prefiero que éste trabajo sea visto como una revisión bibliográfica comparativa de la que se desprenden algunas consideraciones y ejercicios, eso sí. De éstos últimos tengo la confianza de sí son de cierta utilidad y pueden servir como base para un futuro y más completo "método".

La secuencia que sigue este trabajo, responde al orden que me parece más adecuado para introducirse al dibujo. Los tres primeros capítulos exponen la teoría que sirve de base a esta obra.

Al empezar los ejercicios del capítulo IV se tendrá ya conocimiento de causa y se entenderá la intención de los ejercicios y su aparente "exotismo".

Este último, por sí solo, es uno de los causantes de que los estudiantes —tal como me sucedió en la escuela— pierdan el interés y la confianza en los ejercicios que se le presentan. Pues ¿para qué hacer unos ejercicios tan raros de los que ni siquiera se sabe para qué sirven?

Yo creo que es fundamental el informar a los alumnos del por qué de cada ejercicio y de los cambios que se presentarán paso a paso en el proceso del mismo. De esta manera, si el estudiante experimenta lo que se le había dicho previamente, cuando registre estas sensaciones serán para él señales de que

está avanzando, y los resultados del ejercicio no le molestarán tanto.

Así que, la secuencia está planeada para progresar paso a paso y acceder a un nuevo modo de procesar la información sin que se sufran trastornos por nuestro anterior modo de pensamiento. Por lo anterior, recomiendo leer los capítulos tal como se presentan y realizar los ejercicios en el orden en que aparecen.

C A P I T U L O

*La imagen*

---

*expande*

---

*la mente*

---

## La imagen expande la mente

**Ernst Cassirer** mantenía la creencia de que toda función auténtica del espíritu humano —sea arte, mito, religión, conocimiento— vive en un mundo especial de imágenes.<sup>1</sup>

Es decir, pese a que manejamos las ideas mediante la lógica o el método científico, primero las aprehendemos en la contemplación de las imágenes y estas, una vez creadas, trascienden de generación en generación.

Es por esto, que “el arte y sus imágenes han sido y son todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la consciencia humana”;<sup>2</sup> así lo dijo **Conrad Fiedler** en 1876.

La creación artística podría definirse como una creación —a partir del mundo amorfo del sentimiento— de formas significativas o simbólicas; y es sobre la base de esta actividad que se hace posible una “reflexión simbólica” de la que surgen la religión, la filosofía, y la ciencia como modos de pensamiento.

Ejemplo de esto son las pinturas rupestres del periodo Neolítico; obras en las que el hombre habría de desarrollar un arte geométrico completamente abstracto. Esto significó una ampliación de la sensibilidad estética, no una limitación de ella.

En el Neolítico, las imágenes son reunidas, ordenadas —casi clasificadas— abstraídas y colocadas en cierta posición dentro de un marco:

La imagen ya no es figurativa, no conserva rasgos de realidad como en el Paleolítico; sino totalmente transformada.

Los dibujos Neolíticos suponen procesos mentales que son inventivos y comparativos; mientras que los dibujos del Paleolítico fueron proyecciones automáticas de la *imagen mnémica*<sup>3</sup> (ej. las escenas de caza y representaciones de

<sup>1</sup>Herbert Read  
*Imagen e idea*  
Prefacio pág. 7

<sup>2</sup>Op. cit  
pág. 11

<sup>3</sup>Op. cit  
pág. 48



animales).

Esta facultad mental de abstracción constituye la base no solo de las Bellas Artes, sino de la lógica, la ciencia y todo método científico.

Si en algo se diferencian el *Homo Faber* y el *Homo Sapiens*, es en ésta facultad de abstracción del segundo.

La reproducción externa de una imagen perceptiva —como en el caso de los dibujos Paleolíticos— es un proceso que requiere de una perfecta coordinación senso-motora que solo pudo haberse logrado por una intensa presión biológica. Este impulso pudo ser producido por los peligros de la caza mayor y aumentada por el hambre.

Es curioso que el resto de la naturaleza, de todo el paisaje, los peces, las hojas que podían atraparse con poco o ningún esfuerzo, no requieran ninguna identificación o representación mágica.

No hay duda que a partir de esta habilidad, se desarrolló en el hombre una capacidad para retener la imagen percibida, es decir, la memoria; y que ella constituyó la base de una inteligencia específicamente humana.

Es así como el crecimiento o expansión de la mente constituye un área de la consciencia que se hace efectiva gracias a una actividad formativa que es esencialmente estética, a base de la captación, estudio y representación de imágenes.<sup>4</sup>

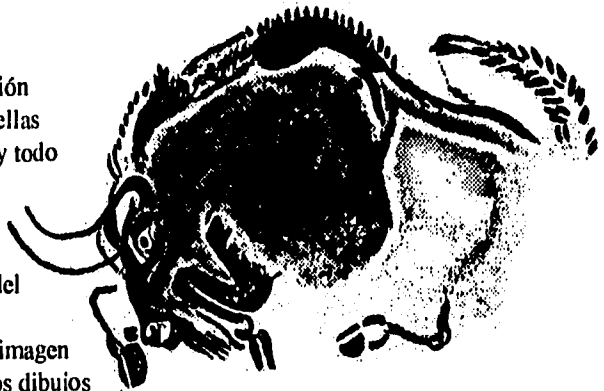
#### A. La imagen es más compleja que la palabra

Acentuando lo anteriormente dicho, mencionaré que conocemos el mundo a través de la imagen; esto es, conocemos el real a través de su *representación icónica*.<sup>5</sup>

La noción de imagen también constituye un área del funcionamiento global de la consciencia.

La imagen no es un hecho psíquico aislado, sino un acto mental aparentemente simple, pero que incluye múltiples funciones de nuestra vida psíquica.<sup>6</sup>

Cabe señalar, que las imágenes se forman tomando como



<sup>4</sup>Op. cit  
págs. 27-28

<sup>5</sup>Domènec Font  
*El poder de la imagen*  
pág. 7

<sup>6</sup>Luis Juan Guerrero  
*Psicología*  
pág. 76

base y referencia a otras percepciones anteriores. A su vez, ellas colaboran para que toda percepción posterior sea más completa y eficaz.<sup>7</sup> Existe entonces, una estrecha relación entre imagen y percepción y, por ello, resulta inconveniente tratar cada tema por separado.

Toda percepción esta compuesta por un conjunto diverso de sensaciones, ya sean visuales, auditivas, táctiles, etc. pero en realidad, percibimos mucho más de lo que vemos, oímos, tocamos, etc.<sup>8</sup>

Estas sensaciones **son inmediatas** y están en el fondo de toda percepción.

Adelantándonos un poquito al estudio de la percepción, mencionaré algunas de las diferencias que se señalan entre percepción e imagen:

1a. La percepción es una generalidad; la imagen —causada por cualquier sensación en general— es una individualidad, una unidad.

2a. La percepción es más rica y la imagen es más pobre en detalles.

3a. La percepción se nos impone como un dato, mientras que la imagen es plástica; por eso podemos modificarla. La primera nos da un sentimiento de constreñimiento y la segunda de libertad.

4a. La percepción se reconoce por la cohesión lógica de todas sus partes, mientras que las imágenes son representaciones, que no siempre se pueden incluir en las percepciones y que a menudo las contradicen.

Por todo lo anterior podríamos decir que **la imagen** es una renovación de la percepción —o mejor dicho, de sus elementos constitutivos— en ausencia del objeto que la ha provocado.

Es decir, **es una representación mental independiente, que conserva los caracteres inmediatos de la anterior presentación sensible directa.**

Así, por ejemplo cualquier sensación prolongada deja en nuestra mente una impresión subjetiva —una imagen—

<sup>7</sup>Op. cit  
pág. 77

<sup>8</sup>Op. cit  
pág. 170

que perdura cierto tiempo y que se puede renovar aún más tarde, en tanto continúa el proceso de elaboración de la percepción.<sup>9</sup>

Una gran cantidad de las imágenes provienen del recuerdo; en este aspecto, las imágenes guardadas en la memoria juegan un papel muy importante en el re-conocimiento de los recuerdos.

Por otro lado, la memoria contribuye de una manera extraordinaria, a la obra de la imaginación; de tal forma, que podemos crear nuevas imágenes a partir de combinar dos o más datos contenidos en ella e incluso con otros nuevos.

Nuestra consciencia imaginativa también se proyecta hacia el porvenir, sirviendo como una consciencia global de creación anticipada del mundo.

Tomando en cuenta los puntos anteriores, podemos decir que la imagen es más que una simple representación de un objeto o experiencia aislada; es, una actividad sintética que puede actualizar intuitivamente las situaciones pasadas, presentes o futuras en función de nuestra vida presente.

Hasta ahora, hemos visto únicamente la formación de aquellas imágenes que provienen de nuestro propio pasado, presente o futuro. Pero hay otras imágenes que escapan a las modalidades del tiempo y del espacio en que vivimos.

Entre las producciones libres de la imaginación, es decir, fuera de nuestra concepción temporal, citaré las tres más conocidas: **la fantasía, el juego y el sueño.**

Mas aún, estas imágenes libres se presentan relativamente localizadas en un mundo que guarda ciertas semejanzas con el nuestro (como el País de las Maravillas al que llegó Alicia); pero sus imágenes se encuentran desligadas por completo de todas las leyes y principios que rigen a nuestro mundo y que gobiernan a nuestra vida.

Estas imágenes no son producidas arbitrariamente por la consciencia, sino, dentro de un orden propio: el orden del tiempo y espacio que reina en el mundo de lo imaginario, de lo "irreal".

Este orden puede parecernos ridículo, incoherente e inverosímil con respecto a nuestra "realidad", pero posee una coherencia propia.

Estas imágenes son verosímiles en sus relaciones internas, mutuas. Es el mundo de los cuentos de hadas, de las fábulas,

<sup>9</sup>Op. cit  
pág. 77-80

de los sueños e incluso de los chistes.<sup>10</sup>

En un plano más terreno; resulta muy común la frase “una imagen dice más que mil palabras”; esto puede ser muy cierto y tiene una evidencia: **la imagen es mas compleja que la palabra.**

Esta evidencia se fundamenta en que la riqueza de los signos en la comunicación visual es muy superior a la de la comunicación verbal.

La complejidad de un *signo icónico* en relación al *signo verbal* y su riqueza a nivel significante, hace que la lectura de lo visual sea ilimitada y que resulte del todo insuficiente una simple operación perceptiva. Además, la imagen transmite información en forma de estímulos que puede generar en los receptores una infinidad de significados totalmente distintos entre sí.<sup>11</sup>

## B. ¿Qué relación tienen la percepción y la sensación?

Detras de esta multiplicidad de significados, existe un nivel instintivo, en el cual el ojo humano capta una imagen, misma que transmite al cerebro.

Incluso en este nivel —aún en su forma más simple— se presentan dos niveles de percepción subyacentes:

-El nivel descriptivo, en el que se perciben los elementos de la imagen (líneas, perspectivas y formas que componen una determinada configuración); y un

-Nivel simbólico, en el que a partir de dichos elementos y su configuración se procede a su interpretación (tomando como base las experiencias anteriores, actitudes, personalidad, estado de ánimo del receptor).<sup>12</sup>

Es aquí, donde surge lentamente, construída por nuestros sentidos, conforme vamos sondeando nuestras sensaciones, **la noción de la realidad.**

Esta impresión cambia a medida que nuestro conocimiento aumenta; a medida que nuestra percepción es más adulta.<sup>13</sup>

Hace dos siglos, **David Hume** hizo una excelente crítica acerca de esta noción de la realidad:

<sup>10</sup>Op. cit  
pág. 77-80

<sup>11</sup>Domènec Font  
*El poder de la imagen*  
pág. 12-13

<sup>12</sup>Domènec Font  
*El poder de la imagen*  
pág. 12-13

<sup>13</sup>Herbert Read  
*Imagen e idea*  
pág. 105

“Nada cierto podemos afirmar del mundo objetivo y del sujeto que lo mira, salvo que uno y otro son haces de percepciones instantáneas e inconexas ligadas por la memoria y la imaginación” (A Treatise of Human Nature).<sup>14</sup>

Cuando menciono que esta “noción de la realidad” cambia a medida que nuestro conocimiento aumenta, me refiero a que se aleja cada vez más de la realidad-en-sí; y de lo que Hume insinúa: la concepción del mundo como un todo simultáneo.

Es decir, el sujeto que mira y el mundo objetivo son una unidad existente en el mundo de la sensación.<sup>15</sup>

En forma muy elemental, **la sensación es el simple hecho de recibir información**,<sup>16</sup> y equivale al nivel descriptivo de la percepción —unitario, básico— que mencioné anteriormente.

En este nivel se percibe el mundo exterior, tenemos contacto en forma inmediata con la realidad en que vivimos.

Las sensaciones son las unidades de la percepción; son los elementos de carácter intuitivo —es decir, inmediato— más simples de los contenidos de la consciencia.<sup>17</sup>

Y, más sencillo aún, las sensaciones —en conjunto— producen un estado de consciencia en el que se experimenta directamente la realidad.

Cuando tenemos una sensación no distinguimos quien es el objeto y quien el sujeto de la experiencia, pero cuando tratamos de describirla, ya no estamos en ella **pues utilizamos conceptos y/o palabras que no son la experiencia misma sino meras descripciones de la experiencia. En la experiencia formamos un mismo todo con la sensación.**<sup>18</sup>

Seguidamente, **la percepción es la integración y la atribución de un sentido o un significado a las sensaciones** —o sea, a los estímulos— dentro de una vivencia total;<sup>19</sup> y corresponde propiamente al nivel simbólico de la percepción —general, global— antes mencionado.

Al hablar de la imagen, mencioné que **ésta es una impresión subjetiva inmediata producida por cualquier sensación prolongada.**

Ahora bien, en el nivel simbólico del proceso de la percepción, estas sensaciones -o las imágenes por ellas producidas- evocan el recuerdo de otras que se han recogido en ocasiones anteriores, siendo así clasificadas e integradas por categorías bajo una etiqueta llamada “significado”. **Estas sensaciones ya no presentan directamente a las cosas, sino que las re-presentan, siendo re-presentaciones mentales de**

<sup>14</sup>Citado por Octavio Paz en su prólogo para “*Las enseñanzas de Don Juan*” de Carlos Castaneda. pág. 18

<sup>15</sup>Thich Nhat Hanh  
*Claves del Zen*  
pág. 28

<sup>16</sup>Teresa Robles; Jorge Abia  
*Concierto para cuatro cerebros.*  
pág. 51

<sup>17</sup>Luis Juan Guerrero  
*Psicología*  
pág. 127

<sup>18</sup>Thich Nhat Hanh  
*Op. cit*  
pág. 28

<sup>19</sup>Teresa Robles; Jorge Abia  
*Op. cit*  
pág. 51

las mismas.

En la percepción final de un objeto se han fundido:

-el conjunto de reacciones sensoriales que pusieron en marcha a nuestra actividad perceptiva; y

-el conjunto de los conceptos, juicios y razonamientos, es decir, el conjunto de las funciones intelectuales que regulan, en última instancia, el reconocimiento de un objeto.

Estas funciones actúan a menudo, como esquemas mentales, como nombres de las cosas y, en general, como signos que nos permiten economizar esfuerzos, evitar errores y proceder con rapidez.

De una manera similar procedemos en la lectura: no nos detenemos en la percepción —por cierto muy compleja— del diseño de las letras y de los otros signos tipográficos sino que “traducimos” mentalmente, con una rapidez extraordinaria, el sentido de las palabras y aún de las oraciones.<sup>20</sup>

De lo anterior, debe entenderse que, como resultado de una percepción puramente simbólica, obtenemos la noción de una ilusoria multiplicidad de objetos singulares (mesa, flor, perro, niño, etc.).

Esta noción es totalmente opuesta a la que describe Hume; pero es la misma a la que se refiere Lao Tse cuando admite que “el mundo en que vivimos es irreal”.

Los múltiples acontecimientos de nuestra vida forman un espeso tejido de ilusiones que aprisionan nuestra alma y nuestra inteligencia, haciéndonos creer que es real toda esa fantasmagoría.<sup>21</sup>

Es por esto que el Tao rechaza toda particularidad y favorece el dinamismo de **la realidad como totalidad**.<sup>22</sup>

**Don Juan**, el maestro de **Carlos Castaneda** dice acerca de todo esto: “Lo que llamamos realidad no son sino meras ‘descripciones del mundo’.”<sup>23</sup>

Es importante señalar, que una sensación difícilmente aparece por sí misma; es decir, como experiencia psíquica completa. Solamente pueden ser comprendidas en función de las percepciones que integran en conjunto.

Para descubrir una sola sensación, necesitaríamos analizar una percepción, separando cada uno de sus elementos (valga

<sup>20</sup>Luis Juan Guerrero  
*Op. cit.*  
pág. 172

<sup>21</sup>*El Evangelio del Tao*  
(sin autor)  
Introducción  
<sup>22</sup>Lao Tse  
*Tao Te King*  
pág. IV

<sup>23</sup>Citado por Octavio Paz en su prólogo para las *“Enseñanzas de Don Juan”* de Carlos Castaneda, pág. 22



la perogrullada).

Sin embargo, la exageración de este análisis puede hacernos creer que cada "elemento" desprendido del conjunto y aislado artificialmente, tiene una existencia propia.

Resulta claro, que el objeto de cualquier percepción no puede ser descompuesto en partículas elementales, como serían las sensaciones táctiles, visuales, auditivas, térmicas gustativas, etc.<sup>24</sup>

En todo caso, es más adecuado referirse siempre a un complejo o articulación de sensaciones y a sus mutuas vinculaciones que dan unidad a mi percepción del mundo circundante al que yo mismo pertenezco y represento. En este sentido, todo nuestro conocimiento del mundo es, en cierto modo *autoconocimiento*. Pues conocer es una traslación de eventos exteriores al interior de los procesos corporales, y especialmente a estados del sistema nervioso y el cerebro: conocemos el mundo *en términos* del cuerpo, y de acuerdo con su estructura. Las alteraciones quirúrgicas del sistema nervioso o, con toda probabilidad, los órganos sensoriales de estructura diferente a la nuestra, implicarían diferentes tipos de percepción.

La percepción, entonces, es nada menos que esto, un complejo, una estructura, una totalidad; como tal, organiza y orienta la actividad de sus sensaciones integrantes.

Toda percepción presenta un aspecto que los investigadores han llamado de una manera general, *figura, forma o configuración*; que traducen la palabra alemana *Gestalt*.<sup>25</sup>

Si nos atenemos a las aportaciones de esta escuela alemana de principios de siglo, la percepción de la imagen es la percepción de sus formas y contornos pues, todas las formas del mundo tienen límites en común con las áreas que los rodean; es decir, la silueta de una figura es también el borde interior del fondo.<sup>26</sup>

Con todo lo anterior podemos proponer una definición idónea de la percepción, que sería **el acto de tomar conciencia de la presencia directa de la realidad; prescindiendo de los conceptos.**<sup>27</sup>

Si al descubrir el mundo nos maravillamos ante sus dimensiones y complejidades debiéramos felicitarnos igualmente por tener un cerebro para percibirlo,<sup>28</sup> bueno, que en realidad son dos.

<sup>24</sup>Luis Juan Guerrero  
*Op. cit*  
pág. 315

<sup>25</sup>Luis Juan Guerrero  
*Op. cit*  
pág. 162

<sup>26</sup>Alan Watts  
*El Libro del Tabú*  
pág. 92

<sup>27</sup>Luis Juan Guerrero  
*Op. cit*  
pág. 161

<sup>28</sup>Alan Watts  
*El Libro del Tabú*  
pág. 153

C A P I T U L O

**T**odos tenemos

---

dos cerebros

---



# Todos tenemos dos cerebros

Los seres humanos, al igual que muchos otros animales, tenemos una conformación anatómica en la que resulta importante aquello que es doble.

Existe en la naturaleza una tendencia a diseñar organismos con órganos "duplicados", dos piernas, dos ojos, dos orejas, dos hemisferios cerebrales... siempre dos lados, que al trabajar en conjunto son más eficientes que la función de cada elemento aislado.<sup>1</sup>

En los cerebros de los animales, los dos hemisferios son esencialmente iguales o simétricos en sus funciones. Sin embargo, los hemisferios cerebrales humanos presentan una asimetría en sus funciones,<sup>2</sup> y esto, lejos de ser un defecto o desventaja, nos provee de dos medios diferentes y complementarios para conocer nuestras percepciones de la realidad.

En el capítulo anterior hablé un poco sobre la relación que existe entre percepción y sensación; de como las sensaciones pueden ser visuales, auditivas, táctiles, etc, y de que estas sensaciones al permanecer cierto tiempo producen en nuestra mente una impresión subjetiva; es decir, **una imagen**; siendo esta, una información que es constantemente renovada por la percepción, que es el proceso mediante el cual son advertidas las sensaciones.

De aquí en adelante —y aunque para esto me tenga que contradecir un poco— al mencionar el término imagen, me referiré a las impresiones subjetivas causadas especialmente por las **sensaciones visuales**. Esto se debe a que voy a exponer un método de dibujo, y por tanto, de **observación**.

Lo anterior, mas que una limitación, es una especialización de nuestra percepción; con la que conseguiremos una "expansión de nuestra mente", es decir, de sus capacidades.

<sup>1</sup>Teresa Robles, Jorge Abía  
*Concierto para cuatro cerebros*  
pag. 40

<sup>2</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pag. 26

En el presente capítulo hablaré de como influye la **asimetría funcional** que mencioné antes, en la percepción de las imágenes y cómo es la versión que cada uno de nuestros hemisferios se forma de una misma imagen.

### A. Las ideas eran hermanas del hipo.

El interés por las operaciones de la mente humana puede ser casi tan antiguo como la humanidad; pues la mente, más que cualquier otra capacidad, es la que nos distingue de los demás animales con los que compartimos el planeta.

Cuando los antiguos griegos descubrieron que la "mente" era capaz de mostrar potencialidades asombrosas, atribuyeron tales capacidades al alma.

Según ellos, el alma del hombre residía en el diafragma; la sección muscular del cuerpo que separa el abdomen de la cavidad del tórax, misma que al contraerse involuntariamente produce el efecto que conocemos como "hipo".

En nuestros días, tal idea nos puede parecer absurda, pero en su época resultaba bastante verosímil.

Todavía conservamos el recuerdo de esta creencia en el lenguaje de uso cotidiano. La palabra griega que designa al diafragma es *phren*. El uso actual que tiene en palabras tales como *frenesí*, *frenético*, la desacreditada ciencia de la *frenología*, y hasta en *esquizofrenia*, atestiguan el significado original.<sup>3</sup>

### B. Estos son nuestros dos cerebros.

Al llegar al siglo XIX, los científicos llegaron a la conclusión de que los dos hemisferios de nuestro cerebro eran idénticos, preguntándose si la naturaleza había aportado un segundo hemisferio como duplicado, a guisa de "reserva" en caso de sufrir lesiones en el primer hemisferio.

En 1865, **Paul Broca** comunicó que las lesiones en cierta zona de la parte izquierda del cerebro producían casi invariablemente trastornos en el habla, en tanto que no ocurría lo mismo con las lesiones en la misma zona del hemisferio derecho. Mas investigaciones determinaron que dicha zona del hemisferio izquierdo —que ahora se denomina área de Broca— intervenía en un proceso mental básico necesario

<sup>3</sup>Walter M. Germain  
*El poder mágico de la mente*  
pag. 23

para la producción de un lenguaje hablado y con todo su significado.

Con estas evidencias, y, dada la importancia que la cultura occidental otorga al lenguaje —estrechamente relacionado con el pensamiento razonado— los científicos del siglo XIX consideraron que el hemisferio izquierdo no sólo era diferente del derecho, sino incluso superior a éste, naciendo así la teoría del predominio hemisférico.<sup>4</sup>

La opinión general, que prevaleció hasta hace muy poco, era que la mitad derecha del cerebro estaba menos desarrollada, menos evolucionada que la mitad izquierda; una especie de gemelo de inferior capacidad, dirigido y mantenido por el hemisferio verbal, el izquierdo.<sup>5</sup>

No obstante, el estudio de pacientes con lesiones en el hemisferio derecho revelaron que, si bien, estas personas conservaban su capacidad mental, a menudo experimentaban una extrema distorsión espacial; muchos tenían gran dificultad en guiarse al lugar a donde querían ir o bien, les costaba trabajo vestirse solos; siendo frecuente que se pusieran prendas al revés o que metieran una extremidad en la manga o pernera que no le correspondía. Incluso, son incapaces de dibujar figuras geométricas o **de reconocer rostros** (y a veces, el suyo propio).

Los investigadores descubrieron que, en estas personas, las formas conocidas eran fácilmente advertidas y procesadas por el hemisferio izquierdo; en cambio, las formas desconocidas eran difícilmente etiquetables y dependían para su procesamiento del hemisferio derecho. Cada vez que una tarea requería una discriminación sutil de pauta, el hemisferio derecho asumía el papel dominante.<sup>6</sup>

Ya en el siglo XX, en la década de los 50's se publicaron las investigaciones de Jackson y Penfield, quienes demostraron la existencia de regiones cerebrales especializadas en integrar los movimientos y sensaciones corporales.

Las áreas que controlan los movimientos son llamadas **motoras**, y las áreas que se dedican a registrar emociones, se denominan **sensoriales**. Cada hemisferio tiene un área motora y una sensorial.

De ellas se dice que trabajan en forma cruzada, pues las

<sup>4</sup>Linda Verlee Williams  
*Aprender con todo el cerebro*  
pág. 24

<sup>5</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pág. 27

<sup>6</sup>Linda Verlee Williams  
*Op. cit.*  
págs. 24 a 26

ubicadas en el hemisferio derecho envían y reciben información a la mitad izquierda del cuerpo; mientras que las del hemisferio izquierdo hacen lo mismo con la mitad derecha del cuerpo. <sup>7 (ver ilustración A)</sup>

Uno de los órganos cuyas funciones se desconocían hasta hace muy poco, es un grueso cable nervioso, compuesto por millones de fibras, ubicado justo entre los dos hemisferios, llamado *corpus callosum*. Con el tiempo, se llegó a comprobar que una de sus funciones más importantes consiste —ni más ni menos— en comunicar a los dos hemisferios, permitiendo la transmisión de la memoria y el aprendizaje.\*

Además, se comprobó que si se dividía quirúrgicamente esta conexión, cada una de las dos mitades continuaban funcionando independientemente; lo cual explica la aparente falta de efectos en las personas con daños en algunos de los dos hemisferios.\*

A principios de la década de los 60's, un equipo de cirujanos dirigido por el **Dr. Roger Sperry** realizó en el Instituto de Tecnología de California una serie de operaciones que permitieron estudiar aisladamente los dos hemisferios.

El Dr. Sperry trabajaba con pacientes gravemente afligidos por la epilepsia. El creía que cortando el *corpus callosum* de sus pacientes podría impedir que el ataque epiléptico pasara de un hemisferio a otro; de este modo, aunque se produjera el ataque, quedaría aislado en un solo hemisferio y el paciente dispondría de un segundo hemisferio no afectado, para mantener sus funciones normales.

Una *comisorotomía* —seccionamiento quirúrgico del *corpus callosum*— es una operación radical. El *corpus callosum* está formado por unos 200 millones de fibras nerviosas, un número superior al de todos los senderos nerviosos en la médula espinal. Este número de fibras ya sugiere que la integración de los dos hemisferios es una función compleja e importantísima del cerebro.

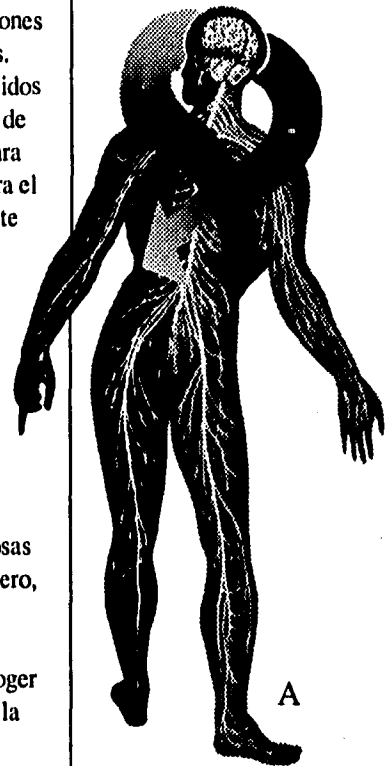
Cabría esperar que la destrucción de tales fibras nerviosas alterase significativamente la conducta de un individuo, pero, las personas con los hemisferios cerebrales separados se comportan con toda normalidad.

Sólo mediante una serie de delicados experimentos, Roger Sperry y sus asociados pudieron averiguar algo acerca de la

\*Alfredo Ardila  
*Psicofisiología de los procesos complejos.*  
Citado por Teresa Robles y Jorge Abia en *Concierto para dos cerebros*  
pág. 76

\*Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pág. 28

\*Linda Vertee Williams  
*Op. cit.*  
págs. 24 a 26



especialización de cada hemisferio,<sup>10</sup> que seguía funcionando con independencia del otro.

### 1.- En busca de respuestas...

En uno de los experimentos, se le pidió a una persona con el cerebro dividido, que mantuviera las manos fuera de su vista. Una vez hecho esto, se le puso un objeto en la mano derecha —que corresponde al hemisferio izquierdo—, se le preguntó qué era eso que tenía, y la persona pudo describirlo y nombrarlo. En cambio, al colocarle otro objeto en la mano izquierda —regida por el hemisferio derecho— no podía hacer ninguna de estas dos cosas; era como si no supiera qué tenía en la mano. Sin embargo, si se le mostraba una serie de objetos, incluido el que antes había sostenido y se le pedía que lo tomara con su mano izquierda, podía hacerlo sin dificultad; aunque seguía siendo incapaz de explicar lo que estaba haciendo. Era evidente que sabía lo que tenía en la mano izquierda, pero no era capaz de nombrarlo o describirlo.

No obstante, la falta de una respuesta verbal no indica una carencia de conocimiento, sino tan sólo una dificultad para expresar ese conocimiento en forma verbal. Esto viene a contradecir en cierta forma, la creencia de que la capacidad de expresarse verbalmente es sinónimo de saber.<sup>11</sup>

En otro experimento, se le presentan a una paciente a la que se le ha practicado la comisurotomía, una serie de figuras geométricas neutras, pero en forma indiscriminada al ojo izquierdo o derecho. Entre ellas, hay una imagen de una persona desnuda que aparece entre la serie, de tal forma que sólo es perceptible para el campo de visión izquierdo, esto es para el hemisferio derecho. La paciente enrojece y reprime la risa. El Dr. Sperry pregunta: “¿Qué vio usted?”, ella responde: “Nada, sólo un brillo de luz”. Sonríe de nuevo y se lleva la mano a la boca. “Entonces, ¿Por qué se ríe?”, ella vuelve a reírse y dice: “Ay doctor Sperry, no sé, esta prueba es muy chistosa”.

Quien ignore la condición neuroquirúrgica de la paciente podría ver en su comportamiento un ejemplo de censura a su percepción y suponer que la mujer “reprimía” una percepción sexual que le avergonzaba; pero, ya sabemos que no es así.<sup>12</sup>

Los resultados observados en estos experimentos, deja

<sup>10</sup>Linda Verlee Williams  
*Aprender con todo el cerebro*  
pag. 27

<sup>11</sup>Linda Verlee Williams  
*Op. cit.*  
págs. 28 a 29

<sup>12</sup>Paul Watzlawick  
*El Lenguaje del cambio*  
págs. 32 a 33

fuera de toda duda el hecho de que tanto los ojos como las manos de los pacientes son dirigidas —por así decirlo— por **dos cerebros distintos** y en forma cruzada.

En otros experimentos de esta misma serie, se ha comprobado que lo mismo sucede con ambas fosas nasales, ambos oídos e incluso, con ambas piernas.

Podría replicarse a todo lo expuesto, que estos hechos por interesantes que parezcan, se refieren sin duda, al comportamiento de pacientes gravemente dañados; en los que la coordinación normal entre ambos hemisferios ha sido perturbada. Pero el estudio de los casos o manifestaciones excepcionales, permite extraer conclusiones importantes sobre el funcionamiento normal.

**En los casos normales, los dos hemisferios pueden conseguir un alto grado de integración y complementación, no a pesar sino a causa de sus distintas especializaciones.<sup>13</sup>**

Si usamos el término **dos cerebros**, es para destacar que existen dos formas de registro, dos modos distintos de percibir la realidad, dos canales paralelos para la misma información, en los cuales se cotejan distintos aspectos ante un mismo fenómeno, aspectos que pueden llegar a ser opuestos.<sup>14</sup>

O quizás debería decir que cada hemisferio —o cada cerebro— percibe la realidad a su manera.<sup>15</sup>

En otras palabras, cada hemisferio tiene un lenguaje propio, muy distinto al de su vecino.

## 2.- Todos tenemos dos lenguajes.

En toda obra de investigación se pueden apreciar estas partes:

- Una introducción
- Una síntesis de la obra
- Un marco histórico de referencia
- La posición personal adoptada por el autor y otras cosas semejantes, o sea, su lenguaje es explicativo, tiene una secuencia lógica, metódica; transmite información.

Pero, supongamos que de repente nos encontramos con las siguientes líneas:

<sup>13</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 35

<sup>14</sup>Teresa Robles, Jorge Abia  
*Op. cit.*  
pag. 49

<sup>15</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pag. 29

“Todavía no sé cuál es tu nombre. Te siento tan mía que llamarte de algún modo sería como separarme de ti, reconocer que eres distinta a la sustancia de que están hechas las sílabas que forman mi nombre. En cambio, conozco demasiado bien el de ella y hasta qué punto ese nombre se interpone entre nosotros, como una muralla impalpable y elástica que no se puede nunca atravesar.

Todo esto puede parecerse confuso. Prefiero explicarte cómo te conocí, como advertí tu presencia y porqué pienso que tu y ella son y no son lo mismo.

No me acuerdo de la primera vez. ¿Naciste conmigo o ese primer encuentro es tan lejano que tuvo tiempo de madurar en mi interior y fundirse en mi ser? Disuelta en mi mismo, nada me permitía distinguirme del resto de mí, recordarte, reconocerte. Pero el muro del silencio que ciertos días cierra el paso al pensamiento, la oleada innombrable —la oleada del vacío— que sube desde mi estómago hasta mi frente y allí se instala como una avidez que no se aplaca y una sentencia que no se tuerce, el invisible precipicio que en ocasiones se abre frente a mí, la gran boca maternal de la ausencia —la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa: ¡Al tiempo, otra vez al tiempo!—, el mareo y el vómito que me tiran hacia abajo cada vez que desde lo alto de la torre de mis ojos me contemplo...”

Es del todo evidente que en este fragmento del poema de **Octavio Paz** titulado *Carta a dos desconocidas* nos hallamos ante un lenguaje radicalmente diferente, que se dirige a otras esferas del lector.

Nos enfrentamos pues, con dos lenguajes.

•Uno de ellos —en el que me estoy expresando— es **objetivo, definidor, cerebral, lógico, analítico**: es el lenguaje de la razón, de la ciencia y consciencia, la interpretación y la explicación.

•El otro, es más difícil de definir, cabalmente porque **no es el lenguaje de la definición**, además, es averbal.

Podría designársele como **el lenguaje de la imagen, de la metáfora**.<sup>16</sup>

No obstante, por mas disímbolos que parezcan estos lenguajes, ambos se complementan en mayor o menor grado, según lo exija la tarea a realizar.

Por ejemplo, **en el lenguaje hablado, la información escueta la proporciona el lenguaje verbal del hemisferio izquierdo, mientras que la tarea del lenguaje del hemisferio derecho, consiste en imprimir tono emocional y**

<sup>16</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 18

matiz, tan importantes en la comunicación como la información transmitida con las palabras.<sup>17</sup>

Así es. Los dos cerebros colaboran a su modo; a través de sus respectivos lenguajes.

**Mientras que en el lenguaje del HI se utilizan palabras y números ambos ordenados en secuencias lógicas, en el lenguaje del HD se prescinde de ellos, es un lenguaje averbal,<sup>18</sup> que además, tiene una estructura primitiva; es decir, le falta ante todo la sintaxis lógica altamente desarrollada en la comunicación digital.<sup>19</sup>**

El elemento del que se sirve el lenguaje del HD lo expresa mejor que nadie Alfred Binet: **“el pensamiento sin palabras se experimenta como un sentimiento”**.<sup>20</sup>

Resumiendo, podemos decir que el HI tiene un lenguaje cuya finalidad es la precisión del significado; es el lenguaje de la definición en busca de la claridad y elimina la ambigüedad. En cambio, el HD tiene un lenguaje evocador, rico en asociaciones, muy sensorial y mucho menos preciso.<sup>21</sup>

Refiriéndome al lenguaje poético que cité al principio de este capítulo, Schopenhauer decía que a través de la poesía “nos vemos seducidos” a aceptar algo a lo que no concedemos validez en el “lenguaje cotidiano”,<sup>22</sup> siendo este el del dominante HI el cual deja espacios de expresión al tímido HD casi únicamente cuando aquel duerme, durante la noche:

Los sueños son una forma del lenguaje del HD.<sup>23</sup>

Ahora bien, es cierto que el lenguaje del HI es razonador, lógico y metódico pero esto no significa que el lenguaje del HD carezca de una “lógica” propia.

Por ejemplo, cada vez que un dibujante trata de reproducir y unificar las diversas líneas y formas de una obra, o cuando un pintor busca el color que comunicará el sentido exacto que quiere expresar en el lugar exacto de una tela, **se produce un intenso razonamiento visual.**<sup>24</sup>

En contraste con lo anterior, el HI es incapaz de llevar a cabo descripciones gráficas y manifiesta su incapacidad para copiar imágenes. Es un hemisferio aritmético, pero no gráfico.<sup>25</sup>

Después de todo este discurso teórico, podrías preguntarte “¿Pero qué tiene que ver todo esto con aprender a dibujar?”. Bueno, pues algunas investigaciones sobre las funciones hemisférico-cerebrales y sobre los procesos de la información

<sup>17</sup>Teresa Robles, Jorge Abia  
*Op. cit.*  
pag. 48

<sup>18</sup>*Op. cit.*  
págs. 65

<sup>19</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 63

<sup>20</sup>Patricia López de León  
*Consideraciones sobre la pedagogía del dibujo*  
pag. 56

<sup>21</sup>Linda Verlee Williams  
*Op. cit.*  
pag. 44

<sup>22</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 60

<sup>23</sup>*Op. cit.*  
pág. 12

<sup>24</sup>Patricia López de León  
*Consideraciones sobre la Pedagogía del Dibujo*

<sup>25</sup>*Op. cit.*  
pag. 58





visual indican que **la habilidad para dibujar depende del acceso a las habilidades del HD, ya que éste percibe los procesos de información visual del modo necesario para dibujar; mientras que el HI la percibe de tal manera que interfiere con el dibujo.**<sup>26</sup>

Por ende, lo que voy a tratar en este trabajo, es proponer algunos ejercicios que nos ayuden a tener acceso a las capacidades de nuestro HD y al estado "especial" de consciencia que esto significa.

### 3.- Percibimos dos realidades

El hecho de que existan estos dos "lenguajes" sugiere la hipótesis de que a cada uno de ellos debe corresponderle una concepción del mundo totalmente diferente, porque es bien sabido que **un lenguaje más que reflejar la realidad, lo que hace es crear una realidad.**

Shakespeare, en boca de Hamlet, dice: "En sí, las cosas no son ni buenas ni malas; solo el pensamiento las hace tales".

Jaspers afirma: "El mundo es lo que es. No es el mundo, sino nuestro conocimiento lo que puede ser verdadero o falso".<sup>27</sup>

En el punto anterior, vimos dos formas de interpretar la realidad; una, la del hemisferio izquierdo, racional, analítica que avanza paso a paso, con método y lógica; pero a la que **los árboles no le dejan ver el bosque.** La otra, una forma de comprensión global y simultánea de las totalidades, de las configuraciones, que se enfrenta con lo singular y lo particular en forma cándida; es decir, que **no ve los árboles cuando se encuentra en medio del bosque.**<sup>28</sup> Esto es, en una forma sintética.

Frente a este hecho, es fácil darnos cuenta de lo difícil que resulta conocer la realidad tal cual es.

Al relacionarnos con el "mundo exterior" construimos dos versiones distintas de la realidad. **Una con cada uno de nuestros dos cerebros.**<sup>29</sup> Tal como vimos en el capítulo I estas versiones, se forman a partir de las sensaciones que recibimos del "exterior" y son complementadas con otras de recepción anterior que quedaron grabadas en nuestra memoria. También vimos que toda sensación prolongada produce en nuestra mente una impresión subjetiva, o sea, una

<sup>26</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pag. 49

<sup>27</sup>Karl Jaspers  
*Von der Wahrheit*  
pag. 627  
Citado por Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 20

<sup>28</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pag. 20

<sup>29</sup>Teresa Robles, Jorge Abia  
*Op. cit.*  
pag. 73

imagen; y si retomamos el hecho de que las sensaciones son recibidas por ambos hemisferios —en forma cruzada— nos daremos cuenta de que cada hemisferio tiene la versión de una imagen totalmente distinta a la del vecino, debido en gran parte a la diferencia de lenguajes de cada uno.

La versión del HI es una imagen conceptual, obtenida a **partir de la comparación con otros conceptos de sensaciones anteriores**. Estos conceptos pueden ser símbolos, palabras, números o los tres juntos. **El HI percibe las cosas a través de sus nombres; y con ellos nos explica lo que vimos.**

La versión del HD constituye una especie de grabación de todas las **sensaciones físicas** de cada momento: los colores e imágenes, sonidos, olores, sabores, texturas así como los afectos que estuvieron ligados a ellas y que después expresa en imágenes y emociones.

El cerebro derecho escucha lo que el izquierdo manifiesta al hablar y, aunque no pueda producir lenguaje, lo comprende. Al menos en forma parcial, ya que es capaz de imprimirle el tono emotivo.

Esta cooperación de ambos cerebros es posible gracias al *corpus callosum* que sirve de conexión entre ambos y que resulta en la integración de ambas versiones en otra más completa.

El porcentaje de participación de cada cerebro en esta "versión final" es muy variable. Podemos suponer que cada cerebro participa más en una cierta tarea en aquellos casos en los que, en virtud de su especialización **es más competente que el otro para dominar la situación que se les presente.**<sup>30</sup>

Y afirmar, que nosotros podemos decidir qué cerebro queremos ejercitar más; ¿Cómo?, pues eligiendo tareas que resulten atractivas para uno y tediosas para el otro.

Como dije anteriormente, necesitamos obtener un acceso a las facultades del cerebro derecho, que son las más propicias para dibujar, y tal vez, las menos utilizadas.

Por lo tanto, es primordial que nos libremos poco a poco del agobiante dominio del cerebro izquierdo planteándole tareas que le resulten tan difíciles que acabe por renunciar y por delegárselas a su inteligente pero tímido vecino; es decir, tratamos de provocar una especie de **comisurotomía funcional** pero en estado consciente. Esto significa un

<sup>30</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
pág. 28

bloqueo momentáneo al HI y a su censura crítico-analítica-lógica de su brillante raciocinio.<sup>11</sup>

### C. ¿Cómo piensan nuestros dos cerebros?

Claro, hay que tener muy en cuenta, que cada uno de nosotros, nacemos con un predominio hemisferial bien definido, que si bien no dificulta esta labor de aprender a dibujar, si ofrece algunas diferencias que bien merecen consideración.

En las típicas personas "diestras" predomina el hemisferio cerebral izquierdo, especializado, como ya dije, en la función de traducir la percepción del medio a representaciones lógicas, semánticas y fonéticas y en la comunicación con la realidad sobre la base de esta información lógico-analítica del mundo.

**Entre sus funciones entra todo cuanto tiene relación con el lenguaje y con el pensamiento estructurado en el lenguaje;** la lectura, la escritura, el cálculo y, en general todo lo relativo a la comunicación digital.

Es por esto que tradicionalmente se le designa al cerebro izquierdo como **hemisferio verbal**. Causa en consecuencia el **dextrismo**, en virtud del cual la mano izquierda y por ende, el cerebro derecho quedan literalmente degradados a una actividad accesoria.<sup>12</sup>

Esto sucede con la inmensa mayoría de las personas diestras. Sin embargo, existe una pequeña minoría de ellas, en los que predomina el cerebro derecho y dadas las capacidades de este hemisferio, a tales personas se les ve desde niños, como "poco inteligentes" puesto que las matemáticas pueden ser para ellos un verdadero martirio, por ejemplo.

Resulta innecesario decir que estas personas son tan normales y a la vez tan distintas de los demás como decir que también tienen otras capacidades que los demás no ven, o se niegan a ver.

El hemisferio derecho es izquierdoso, siniestro, zurdo con todo lo que significan estas palabras.

No se le dan bien las secuencias, o sea, empezar por el principio, dar el siguiente paso, y luego el siguiente, proceso fundamental para la producción del lenguaje, en donde los sonidos verbales o letras se generan y se perciben en

<sup>11</sup>*Op. cit.*  
págs. 81 a 83

<sup>12</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
págs. 23 a 29

secuencia. El empieza en cualquier parte o lo hace todo a la vez. No obstante, el hemisferio derecho carece de un buen sentido del tiempo. Por esto, las personas que presentan un predominio del cerebro derecho suelen vivir un presente atemporal.

El HD parece considerar las cosas tal como son en el momento presente, **con toda su fascinante complejidad**,<sup>33</sup> además, supera al HI en la concepción de las dimensiones espaciales.

El modo del HD puede como en un sueño, condensar varios objetos en uno; tiene mucha similitud, o tal vez se refiere a la misma sensación que narra Castaneda en sus experiencias con "Mescalito" (peyote):

*"Todo estaba vivo. Todo tenía detalle exquisito e intrincado, y sin embargo todo era simple. Yo estaba en todas partes; podía ver al mismo tiempo hacia arriba, hacia abajo y alrededor..."*,<sup>34</sup>

**Tanto en este estado como en el modo del HD, estamos más cerca de la experiencia inmediata de la realidad. En él domina básicamente la imagen, la analogía y por ello, también la evocación de las imágenes extraídas del recuerdo y de sus correspondientes sensaciones.**<sup>35</sup> Este modo tiene plena eficiencia para la mayoría de las tareas visuales y espaciales puesto que estas tareas requieren que la mente construya una sensación del "todo" al percibir una pauta en estímulos visuales.<sup>36</sup>

Claro que para tener acceso a él, no es necesario comer peyote como hizo Castaneda, nos bastará únicamente con lograr bloquear a nuestra "razón" realizando algunos ejercicios que resulten fastidiosos para el modo de nuestro HI, obligándole a hacerse a un lado y a delegarle la dirección a nuestro HD.

Ahora bien, esta distribución de los modos hemisferiales, se refieren propiamente a las personas diestras.

En las personas "zurdas", existen varias formas de organización cerebral.

• Muchos de ellos, tienen la misma distribución hemisférica de los diestros, pero predomina su hemisferio derecho.

• Algunos tienen el centro del lenguaje lateralizado en el hemisferio derecho.

<sup>33</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pag. 36

<sup>34</sup>Carlos Castaneda  
*"Las enseñanzas de Don Juan"*  
pag. 179

<sup>35</sup>Paul Watzlawick  
*Op. cit.*  
págs. 23 a 24

<sup>36</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pag. 37

•Otros tienen el centro del lenguaje representado en ambos hemisferios, mientras que la gran mayoría de los diestros, tienen sus funciones claramente separadas.

Con lo anterior, resulta claro que los zurdos no son sencillamente "diestros invertidos" y resulta evidente que muchos zurdos tienen el cerebro organizado de manera diferente que los diestros. Por esta razón, las afirmaciones hechas acerca de la especialización hemisférica se aplican a los individuos diestros y algunas, pero no todas, a los zurdos.<sup>37</sup>


**Sin embargo, una cosa que sí parece clara es que dibujar con la mano izquierda cuando suele hacerse con la derecha, no es suficiente para conectar con los procesos del hemisferio derecho.<sup>38</sup>**

Los problemas de visión que impiden a una persona dibujar bien, seguirán estando presentes aún dibujando con cualquiera de las dos manos, los pies e incluso la boca.

Lo importante es el librarnos del modo del pensamiento del HI para poder ver claramente, sin conceptos ni ideas aprendidas sobre las cosas o personas.

A modo de reafirmación y síntesis de las diferencias entre los lenguajes, modos y realidades que percibe cada uno de nuestros dos cerebros, recopilé la siguiente lista de características:

**Modo del cerebro izquierdo    Modo del cerebro derecho**

<b>Verbal:</b> usa palabras para nombrar, describir, definir.	<b>No verbal:</b> es consciente de las cosas pero le cuesta relacionarlas con palabras o conceptos.
<b>Analítico:</b> estudia las cosas paso a paso y parte por parte.	<b>Sintético:</b> integra partes componentes y las organiza en un todo.
<b>Simbólico:</b> emplea símbolos para representar algo. Por ej. este símbolo  significa ojo. El signo + representa el proceso de adición.	<b>Vívido:</b> está más cercano a la experiencia directa de la realidad. En él domina básicamente la imagen.
<b>Temporal:</b> controla la noción del paso del tiempo.	<b>Atemporal:</b> carece de una buena noción del paso del tiempo.

<sup>37</sup>Linda Verlee Williams  
*Op. cit.*  
Nota No. 1 al capítulo II  
pag. 215

<sup>38</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pag. 43

- Aespacial:** carece de una buena noción del espacio tanto bidimensional como tridimensional.
- Espacial:** ve donde están las cosas en relación con otras y cómo se combinan las partes para formar un todo. Concibe las dimensiones espaciales.
- Lógico:** obtiene conclusiones basadas en la razón y el método. En ellas, todo tiene un orden lógico-secuencial. Por ej. un teorema matemático o un argumento razonado.
- Intuitivo:** tiene inspiraciones repentinas a veces basadas en patrones incompletos, corazonadas o imágenes visuales sin que necesariamente tenga una base de razón.
- Lineal:** piensa en términos de ideas secuenciales, un pensamiento sigue a otro, llegando a menudo a una conclusión convergente.
- Holístico:** ve todas las cosas de una sola vez, percibe los patrones y estructuras generales, llegando a menudo a conclusiones divergentes.
- Atención dirigida:** se concentra en una sola idea, objeto o detalle y piensa de "adentro para afuera".
- Atención difusa:** piensa de "afuera para adentro" y "mira sin ver" (se distrae).
- Conceptual:** piensa en palabras, en conceptos.
- Visual:** piensa con base en imágenes.
- Racional.**
- Emocional.**

### 1.- ¿Cuál es más importante?

Con el listado anterior debe entenderse que el distinto modo de procesamiento de cada hemisferio es lo que influye en definir qué tareas realiza cada uno.

El lenguaje no debiera ser considerado como situado únicamente "en" el hemisferio izquierdo; sino que su estilo procesador es más eficiente en la producción del lenguaje, debido a que se trata de una función organizada con base en una secuencia temporal. Y aún aquí, el hemisferio derecho participa imprimiendo el tono emocional en el lenguaje.

Similarmente el pensamiento viso-espacial no radica "en" el hemisferio derecho. El cerebro derecho se especializa en

una modalidad de proceso que percibe y construye pautas; por consiguiente, es más eficiente en las tareas viso-espaciales.<sup>39</sup>

De modo que no existen sujetos propios del hemisferio izquierdo o del derecho, porque, ya sea en mayor o en menor grado ambos cerebros colaboran en todas las tareas.

La percepción de la música ofrece un ejemplo interesante de cómo funciona el cerebro. Hay pruebas de que no es el estímulo —la música— lo que determina dónde será procesada, sino la familiaridad del oyente —perceptor— al estímulo. Los oyentes relativamente poco versados en la música presentarán una ventaja en el oído izquierdo (HI) pero, los buenos conocedores de la música, es probable que muestren ventaja en el oído derecho (HI).

Cabe hipotetizar que los oyentes principiantes responderán a los perfiles generales de la música, a su *Gestalt*, o sea, a sus relaciones forma-fondo (en este caso, ritmo y melodía), en tanto, que los oyentes sofisticados, procesan los mismos sonidos secuencialmente, de un modo más analítico.<sup>40</sup>

## 2.- ¿Qué hemisferio utilizas más?

Ya me referí anteriormente al predominio que existe en algunos de nosotros en la actividad de nuestro cerebro izquierdo o derecho o en el equilibrio que existe entre ambos cerebros en otras personas. Pues bien, la forma en que está repartido el predominio de nuestros hemisferios no tiene consecuencias mejores ni peores:

Simplemente explica diversos rasgos de nuestras inclinaciones. Del *test* que presento a continuación, quien obtenga un 9 no tiene por qué sentirse más feliz que quien obtenga 1; pero indica que serán personas de gustos y actitudes totalmente diferentes.

Aunque dos individuos tengan el mismo Índice de Preferencia Cerebral no tienen por qué comportarse de la misma manera: Otros muchos factores configuran nuestra personalidad. Pero el modelo de dominancia hemisférica es como un patrón que orienta nuestro pensamiento y actitudes.

Reconocerlo y comprenderlo puede servir para conocer tanto nuestras capacidades como nuestra personalidad.<sup>41</sup>

<sup>39</sup>Linda Verlee Williams  
*Op. cit.*  
pag. 38

<sup>40</sup>T. Bever y R. Chiarello  
*Predominio cerebral en músicos y no músicos*  
Revista *Science* No. 4  
Citado por Linda Verlee W.  
*Op. cit.* pag. 38

<sup>41</sup>Revista Uno Mismo  
*¿Qué lado de tu cerebro utilizas más?*  
págs. 57 a 60

1. A la hora de resolver un problema:
- Das vueltas al asunto sopesando las distintas soluciones antes de analizarlo.
  - Reflexionas sobre ello, tomas nota por escrito de las diferentes posibilidades, las ordenas en función de las prioridades y escoges la mejor alternativa
  - Recuerdas las experiencias pasadas que salieron bien y te inspiras en ellas.
  - Esperas a ver si la situación se arregla sola.
2. Soñar despierto es:
- Una pérdida de tiempo.
  - Divertido y relajante.
  - Una ayuda real para resolver problemas y un apoyo muy valioso para el pensamiento creativo.
  - Un recurso viable para planificar el futuro.
3. En cuanto a las intuiciones:
- A menudo tengo intuiciones muy claras y las sigo.
  - Las tengo muy intensas pero no las sigo a propósito.
  - Las tengo de vez en cuando pero no me fío de ellas.
  - No me fiaría de esa ayuda para tomar decisiones importantes.
4. Pensando en tus actividades cotidianas, ¿Cuál sería tu respuesta más típica?:
- Hago una lista de todo lo que debo hacer y de todas las personas con las que he de encontrarme.
  - Visualizo los lugares a los que tengo que ir, las personas que he de ver y lo que he de hacer.
5. Normalmente tienes un lugar para cada cosa y un sistema para todo y organizas la información y sus diferentes componentes:
- Sí
  - No
6. Te gusta cambiar a menudo de sitio los muebles, y cambiar la decoración de tu casa o de tu oficina.
- Sí
  - no
7. Señala con una cruz qué actividades prefieres realizar (una o las que quieras):
- Natación
  - Tenis
  - Golf
  - Campamento
  - Esquiar
  - Pesca
  - Canto
  - Jardinería
  - Tocar música
  - Embellecer la casa
  - Coser
  - Leer
  - Artes/Artesanía
  - Fotografía
  - No hacer nada
  - Viajar
  - Ir en bicicleta
  - Coleccionar





- Escribir
  - Jugar ajedrez
  - Bridge
  - Resolver acertijos
  - Bailar
  - Caminar
  - Carreras
  - Mimar
  - Besar
  - Seducir
  - Dialogar
  - Debatir
- 8.** Aprenderías (por ejemplo) a bailar mejor:
- a) Imitando, dejándote llevar por la música.
  - b) Aprendiendo la secuencia y repitiendo mentalmente las etapas.
- 9.** En el deporte o ante espectadores a menudo actúas mejor que cuando entrenas o mejor de lo que tu capacidad te hace suponer:
- a) Sí
  - b) No
- 10.** ¿Te expresas lo suficientemente bien cuando hablas?
- a) Sí
  - b) No
- 11.** ¿Te sientes motivado cuando tienes un objetivo?:
- a) Sí
  - b) No
- 12.** Para acordarte de unos datos, un nombre o una información:
- a) Visualizas la información.
  - b) La apuntas.
  - c) La repites (quizá en voz alta)
- varias veces.
- d) La asocias con una información anterior.
- 13.** ¿Eres fisonomista?
- a) Sí
  - b) No
- 14.** Cuando usas el lenguaje:
- a) Inventas palabras
  - b) Empleas metáforas
  - c) Escoges los términos exactos.
- 15.** En una situación de comunicación, te sientes más a gusto siendo:
- a) El que escucha.
  - b) El que habla.
- 16.** Cuando te piden que hables ante muchas personas:
- a) Te haces un programa rápido de lo que has de exponer.
  - b) Hablas sin ponerte nervioso.
  - c) Pasas la responsabilidad a otra persona o hablas lo menos posible.
  - d) Hablas lentamente y con atención.
- 17.** Durante una discusión, acostumbras:
- a) Hablar hasta que tu opinión se impone.
  - b) Buscar una autoridad que apoye tus ideas.
  - c) Cerrarte en tí mismo
  - d) Empujar las sillas, golpear la mesa, alzar la voz.
- 18.** ¿Puedes decir cuánto tiempo llevas sin consultar el reloj?
- a) Sí
  - b) No
- 19.** Prefieres las situaciones sociales que:
- a) Se han previsto.



- b) Son imprevistas.
- 20.** Cuando te preparas para una tarea nueva y difícil:
- a) Te imaginas cómo se puede llevar a cabo con eficacia.
  - b) Te acuerdas de casos anteriores en situaciones parecidas.
  - c) Recoges información abundante relacionada con el asunto.
- 21.** Prefieres trabajar solo que en grupo:
- a) Sí
  - b) No
- 22.** Si se trata de transgredir el reglamento o la política de la sociedad, consideras que:
- a) Es importante respetar las normas y la política.
  - b) Los progresos son el resultado de desafiar el orden preestablecido.
  - c) Las normas han sido hechas para quebrantarlas.
- 23.** En la escuela preferías:
- a) El álgebra
  - b) La geometría
- 24.** ¿Cuál de estas posiciones para escribir se parece más a la tuya?
- a) Posición habitual del diestro.
  - b) Posición curvada del diestro (con los dedos dirigidos hacia el pecho).
  - c) Posición habitual del zurdo.
  - d) Posición curvada del zurdo (con los dedos dirigidos hacia el pecho).
- 25.** Cuando tomas apuntes, ¿haces dibujos?
- a) Sí
  - b) No
- 26.** Haces gestos para:
- a) Enfatizar algo.
  - b) Expresar tus sentimientos.
- 27.** ¿Te gusta correr riesgos?
- a) Sí
  - b) No
- 28.** Después de haber asistido a una comedia musical:
- a) Eres capaz de canturrear muchas partes del espectáculo.
  - b) Recuerdas gran parte de los diálogos.
- 29.** Señala entre todas las afirmaciones siguientes las que correspondan a tu caso:
- Entiendo el significado de contratos, manuales de instrucciones y documentos legales.
  - Entiendo los esquemas y diagramas.
  - Visualizo con gran intensidad los personajes, lugares e intrigas de un libro.
  - Prefiero que mis amigos avisen que me van a visitar.
  - No me gusta discutir por teléfono.
  - Me gusta preveer y organizar los detalles de un viaje.
  - Aplazo las llamadas de teléfono que debo hacer.
  - Me es fácil encontrar las palabras en el diccionario o los nombres en una guía telefónica.
  - Me gustan los juegos de palabras.
  - Tomo muchas notas durante las reuniones o conferencias.

- No me gusta hacer trabajos mecánicos cuando tengo estrés.
- A menudo, las ideas me surgen como si vinieran de no sé donde.

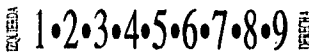
**30. Eres:**

- a) Poco consciente del lenguaje corporal. Prefieres atender a lo que la gente dice.
- b) Hábil para interpretar el lenguaje corporal.
- c) Hábil tanto para entender lo que la gente dice, como su lenguaje corporal.

Con la ayuda de la tabla adjunta, suma el número de puntos obtenidos y divídelo entre el número de respuestas que has señalado (ten en cuenta que el número de respuestas depende de cuántas actividades hayas señalado en las preguntas 7 y 29).

Luego, si tu suma total da 300 puntos sobre un total de 40 respuestas (por ejemplo, con cuatro respuestas en la pregunta 7 y tres en la 29), tu Indicador de Preferencia Cerebral (IPC, no confundir con Indicadores Económicos), será de 7,5.

Coloca la cifra obtenida sobre éste continuo:



Si tu cifra cae hacia la mitad de éste continuo (4,5 ó

6) no predomina en tí ninguno de los dos hemisferios. Si tu cifra corresponde a 1 o 9 tu cerebro es muy lateralizado; predomina claramente el hemisferio derecho (9) o el izquierdo (1).

Este tipo de test no tiene ninguna connotación positiva o negativa. No es un horóscopo de revista ni una carta de biorritmos, sino un medio para conocerte mejor. Incluso te puede ayudar a entender cómo actúas.

## VALORACION DE LAS respuestas

1. a.7	adornar la casa 3	b.1	c.9
b.1	coser 3	c.3	23. a.1
c.3	leer 3	d.5	b.9
d.9	artes 6	13. a.7	24. a.1
2. a.1	fotografía 3	b.1	b.7
b.5	no hacer nada 9	d.1	c.9
c.7	viajar 5	b.5	d.3
d.9	ir en bicicleta 8	c.1	25. a.9
3. a.9	coleccionar 1	15. a.6	b.1
b.7	escribir 2	b.3	26. a.2
c.3	ajedrez 2	16. a.1	b.8
d.1	bridge 2	b.6	27. a.7
4. a.1	acertijos 5	c.9	b.1
b.7	bailar 7	d.4	28. a.9
c.9	caminar 8	17. a.3	b.1
d.3	correr 8	b.1	29. contratos 1
5. a.1	minutar 9	c.7	esquemas 2
b.9	besar 9	d.9	vizualizar 9
6. a.9	seducir 9	18. a.1	preveer 2
b.1	dialogar 2	b.9	no discutir 3
7. natación 9	8. a.9	19. a.1	viaje 1
tenis 4	b.1	b.9	aplazar 7
golf 4	9. a.9	20. a.9	diccionario 1
camping 7	b.1	b.5	palabras 3
esquí 7	10. a.1	c.1	apuntes 1
pescu 8	b.7	21. a.3	estrés 3
canto 3	11. a.1	b.7	ideus 9
jardinería 5	b.9	22. a.1	30. a.1
tocar música 4	12. a.9	b.5	b.7
			c.5

## D.- El pensamiento Occidental es incompleto.

Roger Sperry afirma que nuestro sistema educativo así como la ciencia en general, **tienden a despreciar la forma no verbal del intelecto.**<sup>4</sup>

Esto se entiende en función de que la mayor parte nuestro sistema educativo está dirigido a cultivar la parte verbal, racional y temporal de nuestro hemisferio izquierdo.

En nuestro sistema la enseñanza es secuencial:

Los estudiantes progresan ascendiendo grados en dirección lineal. Las principales materias de estudio son verbales y numéricas, lectura, escritura, aritmética. Se siguen horarios estrictos. Los pupitres están ordenados en filas, se pregunta y se responde.<sup>4</sup>

Como resultado de este sistema de enseñanza, existe una notoria resistencia para aceptar que los procesos del pensamiento perceptivo (HD) requieren tanta "inteligencia" como el manejo de los conceptos intelectuales; puesto que según se cree, los procesos del pensamiento no se basan en la percepción y que el hombre **solo piensa con fundamento en las palabras**, y sin éstas no puede haber pensamiento. Sin embargo, los educadores valoran estas cualidades y aparentemente esperan que los estudiantes desarrollen la imaginación, la percepción y la intuición como consecuencia natural de un entrenamiento verbal y analítico.

Solamente en la enseñanza preescolar donde podemos encontrar una educación basada en la colaboración de todas las facultades esenciales del cerebro humano.<sup>4</sup>

Resulta obvio que los individuos formados en nuestro sistema educativo occidental obtienen una consciencia que solo percibe y vive de acuerdo con lo que entiende como "leyes de la naturaleza y de la sociedad", **lo que significa una especie de ceguera**, pues no solo se pierde muchos de los placeres de la vida, sino que también se ciega sensiblemente ante gran parte de la misma.

Debiéramos darnos cuenta de lo que nos perdemos si diariamente tratamos de ser única y exclusivamente racionales, lógicos, sensatos, prácticos, responsables.<sup>4</sup>

El hombre de nuestro tiempo, poseedor de éstas características, se ve arrastrado por el engranaje de la producción y del consumo, a tal grado que va llegando a ser

<sup>4</sup>Roger W. Sperry  
*Especialización lateral de funciones cerebrales en los hemisferios quirúrgicamente separados.*

Citado por Betty Edwards  
Op. cit.  
Pág. 29

<sup>4</sup>Betty Edwards  
Op. cit.  
pág. 48

<sup>4</sup>Patricia López de León  
Op. cit.  
pag. 48

<sup>4</sup>A. Maslow  
¿?  
pág. ?

parte de esa máquina y pierde el dominio propio. La vida cotidiana dispersa nuestro espíritu, devora nuestro tiempo, nuestra existencia.

Habitados a estar "ocupados" constantemente, si esas ocupaciones nos llegan a faltar, nos encontramos, cualquier mañana vacíos y desamparados.

Entonces rechazamos la confrontación con nosotros mismos, con nuestro *yo* profundo, y vamos a buscar amigos, a mezclarnos con la muchedumbre, a oír la radio, a ver televisión, **para borrar esa sensación de vacío.**

La vida de nuestros días está organizada según la "razón"; y solamente participamos en ella con una mitad de nuestro ser: nuestra mitad racional.

La otra mitad, más profunda e importante, es nuestro inconsciente, la puerilidad, la fantasía, la imaginación, la satisfacción de nuestros deseos, nuestras cualidades poéticas, nuestra locura. **Esta parte no puede ser analizada por la razón.**<sup>46</sup>

Nuestra civilización ha subyugado la sensualidad a la razón y ésta desviación de los valores trae como consecuencia que las artes plásticas se consideren como simples instrumentos de placer, adorno o recreación, inferiores intelectualmente.

Nuestro deber entonces, es el de reorganizar nuestros hábitos visuales, de modo que **no percibamos las cosas aisladas en el espacio, sino en un orden y conexión de los acontecimientos en el espacio-tiempo.**<sup>47</sup>

Es decir, necesitamos darle una proporción más justa al modo del HD y así, realizamos como personas "integradas", logrando un acceso simultáneo a ambos modos o lenguajes.

<sup>46</sup>Thich Nhat Hanh  
*Claves del Zen*  
págs. 105 y 106

<sup>47</sup>Gyorgy Kepes  
*La educación visual*  
Citado por Patricia López de León  
pag. 49

C A P I T U L O

**E**l artista

---

que hemos

---

olvidado

---

C A P I T U L O   I I I

## El artista que hemos olvidado

Con lo anteriormente dicho, podemos entrever que, como resultado de nuestra educación "occidental" hemos abandonado materialmente una parte de nuestro Yo. Es un yo desconocido, al cual evadimos y al que, en el peor de los casos, tememos.

Debo aclarar que el objetivo de este modesto trabajo en ninguna forma es el de proporcionar ayuda psiquiátrica; el solo mencionarlo resulta risible. Lo que si propone esta pequeña obra es proporcionar algunas técnicas que nos ayuden a palpar, a reconocer a ese desconocido nuestro que hemos mantenido a la sombra durante casi toda nuestra adultez.

### A. Todos podemos dibujar

Ese desconocido que ha permanecido durante tanto tiempo en nuestro HD —convertido en desván— es ni más ni menos que nuestro yo-sensible, el soñador de gran imaginación que vió el mundo con nosotros en nuestra infancia y al que empezamos a olvidar el día en que nos enteramos —o nos enteraron— que  $1+1=2$  y que además, esto es irrefutable; desde ese momento  $1+1$  ya no podría ser nunca  $=5$  o  $=3$ .

Pues bien, una de las premisas básicas de este trabajo, consiste en manifestar que no existe un solo argumento con la validez suficiente como para considerar al modo sensible y gráfico de nuestro HD como inferior o "inmaduro". Lo que quiero decir con ésto, es que hemos pensado erróneamente que el comportamiento juguetón, creativo y fantasioso es exclusivo de la infancia. ¿Entonces qué?, ¿Nos queda a los adultos la única opción de vivir pensando en ganar dinero



para poder comer y acumular satisfactores virtuales?

Otra de las premisas básicas de este librito es la de proponer a la disciplina del dibujo de la figura humana como un medio inicial para recobrar nuestra sensibilidad y la consciencia de nuestra propia imagen. Es decir, para conocernos tal como somos exteriormente.

Tu podrías decir, "esto es un disparate, yo me conozco perfectamente y conozco perfectamente a los demás".

Muy bien, pero, ¿Serías capaz de dibujarte o de dibujar a la persona más allegada a tí, ya sea de memoria o estando ella presente?.

Yo estoy seguro de que si intentas dibujar de memoria, te será difícil dibujar algunos detalles, y si copias a la persona estando presente, te vas a dar cuenta de muchos detalles en los que antes no habías puesto atención.

Ahora bien, tu siguiente afirmación puede ser "pues claro, yo ni siquiera sé dibujar".

La tercer premisa de esta obra propone que si logramos dejar de pensar únicamente en forma lógica, conceptual y con base en las palabras y, logramos un acceso al modo de pensamiento de nuestro HD, más gráfico y sin referencia a los conceptos-palabras, **todos podremos dibujar**, cuando menos en una forma aceptable. Es decir, todos tenemos la capacidad de dibujar, lo único que tenemos que hacer, es, desarrollarla.

## 1. Lo que se cree acerca del dibujo

Existe una creencia popular muy enraizada que considera a la capacidad de dibujar como un "don divino", algo con lo que ya se nace y es imposible adquirir. Esto es cierto solo en parte, pues como mencioné anteriormente, todos tenemos potencialmente la habilidad para dibujar. También es cierto que existen personas que nacen con una disposición natural para dibujar, y muy posiblemente esto se deba a que pueden acceder fácilmente al modo de pensamiento de su HD, o que tienen un claro predominio funcional de dicho hemisferio.

Hay otra idea errónea muy difundida que considera a la habilidad manual como un factor fundamental para dibujar. En realidad, **cualquier persona capaz de escribir legiblemente tiene la destreza suficiente para dibujar.** Esto es evidente si consideramos que el dibujar consiste en

Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pág. 3





expresar formas a través de líneas, puntos, manchas, etc.

Lo anterior se puede confirmar en los dibujos de grandes maestros. Desde las apretadas y finas líneas de **Leonardo Da Vinci** hasta el trazo libre y desenfadado de **Picasso**. Es aquí donde la capacidad para dibujar se convierte en un don: **en la pureza, intensidad y belleza con la que se expresa un tema.**

Es tal la cantidad y el nivel de las opiniones equívocas o adversas respecto al dibujo, que no se escatima en variedad. **George Bernard Shaw** opinaba que "la mano del dibujante es irremediabilmente mecánica; su técnica, por tanto, es artificial. Por el hecho de que el aparato fotográfico se libera de la esclavitud de la mano que dibuja, la fotografía está mucho menos ligada a exigencias mecánicas y por tanto, puede expresar con mayor exactitud que un dibujo los sentimientos del artista".<sup>2</sup>

**Bernard Shaw** olvida que es una ley fundamental de la fotografía la relación tiempo de exposición-abertura del diafragma, de igual manera el grado de sensibilidad de la película, sin pasar por alto la distancia focal, el tipo de lente o iluminación adecuada para un tema, los tiempos de revelado y de impresión, y muchos puntos más.

Es muy cierto que la fotografía es un excelente medio de representación y a la vez herramienta artística, pero, resulta inimaginable considerar al dibujo "artificial" y "mecánico", y al mismo tiempo olvidar los fundamentos mecánico-físico-químicos de la fotografía.

Es innegable que el dibujo aventaja a muchas otras artes en cuanto a la antigüedad de su práctica y en cuanto a la sencillez que esta requiere, mas no por esto debe ser considerado como un arte menor o "limitado". Por el contrario, esta misma sencillez le confiere una pureza de expresión que bien puede servir como principio para otras disciplinas gráfico espaciales, tales como la pintura, escultura, arquitectura, etc.

Sin embargo, en este trabajo no pretendo apologizar las virtudes del dibujo, pues considero —al igual que **Betty Edwards**— que **el dibujo es solo un medio y no un fin.**<sup>3</sup>

El dibujo es un excelente medio —entre algunos otros tales como la meditación, el yoga, el ayuno y algunas "drogas"— que nos brinda el acceso a las facultades de nuestro hemisferio cerebral derecho, mismo que procesa la información con imágenes y sensaciones, sin palabras, en un

<sup>2</sup>Domènec Font  
*Op. Cit.*  
Pág. 31

<sup>3</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pág. 5

estado de consciencia ligeramente alterado que nos permite ver de un modo distinto. En este estado uno se sumerge en una parte la mente que a menudo olvidamos por atender los múltiples acontecimientos de la vida cotidiana, y que nos habilita para dibujar nuestras percepciones, aunque nunca hayamos estudiado dibujo.

## 2. ¿Qué se necesita para “saber dibujar”

Lo anterior no es ninguna incoherencia, sobre todo si tomamos en cuenta que el dibujar es un proceso tan relacionado con el de ver, que resulta muy difícil separarlos.<sup>4</sup>

El proceso del dibujo exige mirar cuidadosamente y observar tanto los detalles como las relaciones espaciales en general, es decir, **exige una observación completa del todo.**

Esto es obligado por la curiosa manera en que un vacío en un dibujo se muestra en forma mucho más vívida que el mismo vacío en la propia visión.<sup>5</sup>

Nuestra costumbre de “ver” a los objetos o personas a través de sus nombres o recuerdos es tan intensa y familiar, que cuando contemplamos un objeto no advertimos aquellas de sus partes que no tienen un nombre conocido, o que no son tan “significativas”. De esto nos podemos dar cuenta cuando tratamos de dibujar un objeto o una persona. Por ejemplo, si dibujamos una oreja, generalmente la dibujaremos redondita; y sus formas internas serán para nosotros un indescifrable laberinto de formas “sin nombre”, que en realidad sí lo tienen, pero no es de uso común, y para dibujar, no es necesario conocerlos (astrágalo, lóbulo, etc.). Por lo general, esas formas las dibujaremos de una manera confusa o en el mejor de los casos, las evitaremos, cubriéndolas con una cortina de espeso cabello, tal vez por su poco “atractivo” o su poca “significación”.

La mayoría de los profesores y autores de textos de dibujo exhortan a los estudiantes a que “cambien su forma de ver las cosas” y “aprendan a mirar”. Es muy común que el maestro acabe diciendo: “...mira estos ejemplos y sigue intentándolo. Si practicas mucho acabarás haciéndolo”.

En términos más reales, la mayoría de la gente nunca aprende a ver lo suficientemente bien como para dibujar.

Quizás tu opines que ves las cosas lo suficientemente bien,

<sup>4</sup>Op. cit  
pág. 2

<sup>5</sup>Linda Verlee Williams  
Op. cit.  
págs. 99-100

y que lo difícil es dibujarlas. En realidad sucede todo lo contrario.

Muchos artistas afirman que mientras dibujan, ven las cosas de un modo "diferente" y que a menudo, el dibujar les pone en un estado "alterado" de consciencia.

De hecho algunos teóricos del arte aseguran que la actividad artística empieza como una clarificación del estado de consciencia del artista, relacionada con actividades mentales como la **sensación, el sentimiento y la imaginación.**<sup>6</sup>

Es ni más ni menos esta "clarificación" o "iluminación", el talento básico que los estudiantes deberían de adquirir durante las lecciones de dibujo. Es decir, **aprender a percibir.**

El cambio que se observa en la facilidad para dibujar refleja un cambio igualmente significativo en la capacidad de ver.

a. "Sabemos" poco acerca de las cosas.  
(estereotipos vs. expresión)

Lamentablemente, nuestro conocimiento acerca de las cosas dificulta la obtención de esta "clarificación". Resulta difícil de creer, ¿no?

Pues bien, la frase "ver para creer" encierra la certeza de que los sentidos siempre describen la realidad con precisión. En muchos casos, como ya sabemos, esto es cierto. Pero en otros, nuestros sentidos dan una imagen muy deformada e imprecisa del medio (ver la página 9 del capítulo I).

Lo que en realidad sucede es que, en forma inconsciente, hacemos correcciones **por lo que sabemos que son las cosas** y tendemos a hacer caso omiso a lo que nos presentan los órganos de los sentidos, pues pensamos que las cosas "deben" ser como las conocemos.

En este fenómeno resulta evidente la participación de nuestro HI con su ya conocida costumbre de querer "reconocer" todo, identificándolo por su nombre.

Pensemos que si la percepción fuera determinada simplemente por la actividad de los órganos de los sentidos sin participación del HI, ninguna forma parecería proporcionada. ¿Será acaso que esta "proporción" en realidad no existe y únicamente es una idea nuestra?.

<sup>6</sup>R.G. Collingwood  
*Principles of Art*  
Citado por Herbert Read  
págs. 132-133  
(Collingwood supone un esfuerzo del individuo para concentrarse sobre un segmento escogido de la percepción.  
Read lo llama "captación").



Debido a su "conocimiento", una persona que entra en una habitación por vez primera, sabe, con toda seguridad que todas las paredes tienen la misma altura. Sin embargo, sus ojos no le transmitirán esta impresión.<sup>7</sup>

¿Qué es lo que impide a una persona ver las cosas con la suficiente claridad para dibujarlas?

Parte de la respuesta es que, a partir de nuestra infancia **hemos aprendido a ver las cosas en términos de palabras**, conocemos sus nombres y aprendemos sobre ellas: leche, niño, papá, mamá, etc.

**El HI, verbal y dominante, no desea demasiada información sobre las cosas que percibe: solo la suficiente para reconocerlas y clasificarlas.**<sup>8</sup>

Tiempo después, estas inocentes palabras a través de las cuales "conocemos" las cosas, aparecen en nuestros dibujos infantiles convertidas en símbolos gráficos y ordenados en un sistema que se fija en la memoria, y sus símbolos quedan dispuestos para cuando se les necesite, listos para **representar una forma**.

Este sistema suele ser tan perfecto, que llega a permanecer, estable e intacto en muchos adultos, incluso en personas dedicadas a labores artísticas.

El eficaz HI dice: "¿Vas a dibujar unos ojos?, ah sí. Aquí hay un símbolo para el ojo, el que siempre has dibujado. ¿Una nariz?, claro, se hace así, de esta manera. ¿Boca?, ¿Pelo?, tengo un símbolo para cada cosa. Incluso tengo de sillas, manos, mesas, etc."

Para resumir, los estudiantes adultos que quieren aprender a dibujar, **no ven lo que tienen ante los ojos**; es decir, no lo perciben del modo especial que se necesita para dibujar. Toman nota de lo que hay, y rápidamente **traducen** la percepción a palabras y a su símbolo aprendido correspondiente, tomado este del sistema desarrollado desde la infancia y de lo que saben acerca de la forma u objeto percibido.

Pese a la perfección con que está estructurado y se aplica este sistema, hay una forma de evadirlo. ¿Cómo? Observando perfectamente las cosas, los elementos gráficos que las conforman: líneas, planos, espacios, zonas claras u oscuras

<sup>7</sup>Whittaker  
*Psicología*  
pág. 124

<sup>8</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pág. 76

<sup>8</sup>Betty Edwards  
*Op. cit.*  
pág. 76



y, evitar dibujar "ojos", "cara", "pelo", "nariz", "manos", etc.

Esto se logra bloqueando la incesante intromisión del HI y su modo de categorización verbal en tareas que le corresponden más al modo gráfico-espacial del HD. Es decir, **necesitamos observar formas e ignorar conceptos**, o, dicho de otra forma, **necesitamos conocer las cosas, no reconocerlas.**

Tal como dije anteriormente, el modo mas eficaz de lograr este bloqueo, parece ser el plantearle al cerebro una tarea que no pueda realizar el HI, y este se vea obligado a dejársela al HD.

¿Para qué?, para acabar con el viejo vicio de leer **significados en todo lo que nos rodea**, daño causado por la familiaridad que nos causa lo cotidiano.<sup>10</sup> De este modo, podremos experimentar lo que afirma Platon: "*La visión de este mundo, es una visión de espectadores bienaventurados*" porque ver las cosas "*como son en sí mismas*" es una bendición pura e inexpresable.<sup>11</sup>

Siendo un intelectual y uno de los maestros supremos del lenguaje, Goethe no se mostraba siempre de acuerdo con su propia valoración de la palabra. En la madurez de su vida, escribió: "*Hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí personalmente, me gustaría renunciar totalmente a la palabra y, como la naturaleza orgánica, comunicar cuanto tenga que decir por medio de dibujos. Esa higuera, esa lombriz, ese capullo en el alféizar de mi ventana a la serena espera de su futuro, son formas trascendentales. Una persona capaz de descifrar bien su significado podría dispensarse totalmente de la palabra escrita o hablada*".<sup>12</sup>

<sup>10</sup>Aldous Huxley  
*Cielo e infierno*  
pág. 111

<sup>11</sup>Op. cit.  
pág. 101

<sup>12</sup>Aldous Huxley  
*Las Pueras de la Percepción*  
pág. 71

b. Desarrolla tu propio estilo.

Como dije al principio de este capítulo, el dibujo es solo un medio; el verdadero fin de dibujar es, lograr una ampliación del poder de tu percepción y, simultáneamente liberarte de los estereotipos que limitan y oprimen a tu expresión.

Sin la presión de estos esterotipos, **tu estilo personal de dibujo emergerá intacto** al ir usando tu propia línea para traducir tus percepciones, en formas representadas con el carácter de tu toque personal.

Es importante el formar y descubrir nuestro propio estilo de dibujo, protegerlo y desarrollarlo, porque **este estilo es la expresión de uno mismo.**

C A P I T U L O

**Vamos a Ver...**

---

## Vamos a Ver...

Es probable que al empezar este capítulo, tú pienses o tal vez digas: "este tipo es un rollero" o "¿Qué pensará este loco al proponer por tésis un 'método de dibujo' y después de tres capítulos ni siquiera ha mencionado un lápiz...?".

Bueno, en realidad sería muy comprensible, porque hasta yo lo pensé.

Pero, si me he extendido tanto sin entrar en materia aún, se debe al hecho de que por mucho que lo repita, me parece insuficiente el decir que **la habilidad para dibujar puede depender del acceso a las facultades del hemisferio derecho, y de restarle participación al HI.** ¿Por qué?, pues porque el HI se expresa y comprende con base en los conceptos y no en imágenes, que es lo que fundamentalmente se dibuja ¿o no?.

Para empezar a poner esto en práctica, hagamos un pequeño registro de nuestra actual habilidad para percibir y representar formas.

Si esto te suena como a una especie de estudio policíaco o dactilográfico, en realidad me refiero a realizar cuatro dibujos preeliminarios que nos servirán como punto de referencia para comparar el progreso que iremos logrando posteriormente. Claro, a través de la práctica.

Parece que, según vamos ganando habilidad, desarrollamos también una especie de amnesia, y olvidamos la forma en que dibujábamos antes.

Paralelamente, vamos desarrollando también un sentido crítico probablemente tan voraz, que nos hará sentir molestos al pensar que nuestros dibujos no son muy buenos.

Será aquí donde debemos consultar nuestros primeros dibujos. Ellos nos recordarán en forma realista el avance que habremos experimentado.

'Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pag. 32



Una vez hechos éstos dibujos, guárdalos; más adelante volveremos a verlos, seguramente ya con "otros ojos".

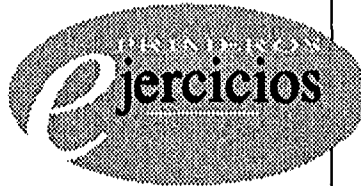
Recuerda que únicamente se trata de hacer un registro de **nuestra actual habilidad para dibujar**. Con esto quiero decir que si notas errores en tus dibujos, esto puede ser totalmente normal. Así que olvídate de cualquier presión, aún de la tuya misma y dibuja como lo hacías de niño, en forma cándida, pues nadie te vá a calificar.

Utiliza un lápiz y un papel barato. También te puede ayudar una goma suave. Puedes borrar cuantas veces lo necesites, pero recuerda que lo idóneo es usarla lo menos posible.

1. Dibuja una persona, pero sin mirar a nadie. No hay limitaciones concretas, solo la indicación general de "dibujar una persona".

2. Dibuja una cabeza humana. Puede ser alguien mirando la televisión, o durmiendo o tú mismo frente al espejo. Evita usar fotografías.

3. Dibuja tu propia mano en la posición que desees. Si eres diestro, dibuja tu mano izquierda. Si eres zurdo, dibuja tu mano derecha.



Para realizar cada uno de estos dibujos, puedes tomarte el tiempo que quieras. Una vez terminados, ponles fecha, pues servirán como punto de partida y recordatorio de nuestro nivel actual.

Al dorso de cada dibujo escribe tu opinión sobre él. Lo que te gustó y también lo que te disgustó. Por último, puede ser que reconozcas alguna forma que hayas dibujado desde siempre. O sea, "aprendida de antes". Todos estos comentarios te resultaran muy útiles al final de cada ejercicio.

.....

Podría suceder que al contemplar tus trabajos pienses que estan "incorrectos", y podrías decidir que "no sabes dibujar". Pero claro que sabes: tus formas dibujadas indicaran que en el aspecto manual eres perfectamente capaz de dibujar.

El problema está en que los conocimientos acumulados (ideas) —que resultan muy útiles en otros contextos—, te impiden ver las cosas tal como son, es decir, **verlas tal como aparecen ante tus ojos**.

¿Qué es lo que impide a una persona ver las cosas con suficiente claridad para dibujarlas?

Parte de esta respuesta es que, a partir de nuestra infancia, **hemos aprendido a ver las cosas en términos de palabras,**<sup>2</sup> y con esto hemos dejado dominar a nuestro HI quien no desea

<sup>2</sup>op. cit.  
págs. 75-76



mayor información sobre las cosas, que la necesaria para **identificar el nombre** del objeto en cuestión con el concepto que de él ya tendrá clasificado; o en su ausencia, pues adquirirlo. Es decir, vemos las cosas como "sabemos" que son, mas no como nos las presentan nuestros ojos.

Para tener una mejor idea de esto, pensemos que el resultado final del pensamiento conceptual o abstracto (HI) es la ecuación matemática, la fórmula química, el mapa, diagrama, plan, boceto, el sistema teórico, **el concepto, los cuales se alejan cada vez más de la realidad-en-sí** (el mapa no es el territorio, únicamente **lo representa**).

En cambio, el resultado de la percepción estética (HD) es el inventario completo del *percepto*. En él se busca una mayor riqueza de información y no una simplificación y esquematización mayores,<sup>3</sup> sin conceptos ni representaciones.

Resulta claro que **solo podremos dibujar cuando comprendamos que nuestros conocimientos** (que estan basados en conceptos) **estorban y sustituyen las formas de la realidad ante nuestros ojos.**

<sup>3</sup>Abraham Maslow  
?  
Pág. ?

## A. La búsqueda de nuestra antigua visión.

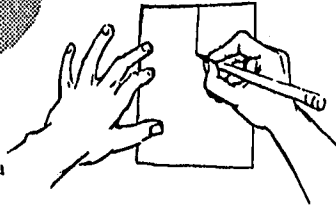
Algunos estudios psicológicos han demostrado que ciertos individuos son capaces de "echarse hacia atrás", y contemplar sus diversos estados mentales, como si estuvieran mirando el funcionamiento de sus cerebros. También sabemos que al HI le gusta ser el jefe, y que no confía muchas tareas a su vecino y socio "más torpe". A menos que estas tareas le desagraden, o especialmente si necesitan mucho tiempo para su ejecución, si son demasiado lentas o detalladas, o simplemente por ser incapaz de realizarlas. Y esto es lo que necesitamos: tareas que el HI rechace y las encargue al HD. Porque tal como he explicado, para dibujar una forma percibida hay que "desactivar" el modo Izquierdo y "activar" el derecho. Este cambio provoca un estado subjetivo ligeramente alterado, bajo la dirección del HD. Las características de este estado las describen los artistas como un estado de "unidad" con la obra, pérdida de la noción del tiempo, dificultad para usar palabras o entender lo que nos dicen. Una sensación de confianza y ausencia de ansiedad, y una clara percepción de las formas y espacios **que quedan sin nombrar.**

Los siguientes ejercicios pueden parecerte muy extraños, sin chiste o fuera de toda lógica. Pero están ideados para ayudarte a que empieces a familiarizarte y acceder al modo del hemisferio derecho, pues solo tú puedes experimentar por tí mismo este cambio en el estado subjetivo.

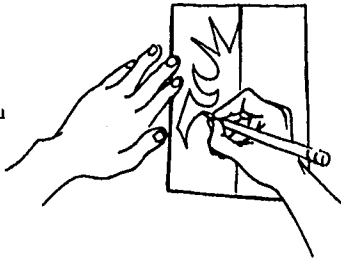
## ejercicio

LINEA  
SINÉTRICA

1 En una hoja de papel tamaño carta traza una línea recta que la divida por la mitad. Tal como se muestra.

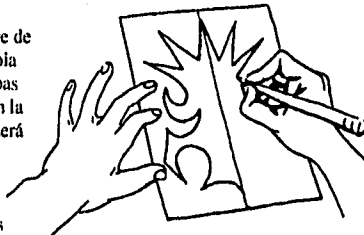


2 En la mitad izquierda de la hoja, dibuja libremente otra línea que parta de cualquier punto de la división que trazaste y que vaya realizando un recorrido por esa área. Esta nueva línea puede ir combinando trazos rectos, curvos, angulosos, etc. (si eres zurdo, dibújala del lado derecho).



Termina esta línea en la misma división central que trazaste.

3 A continuación, en la mitad libre de la hoja y empezando por arriba, copia en forma invertida la línea que acabas de dibujar, terminándola también en la división central. El resultado final será una forma cerrada y simétrica. Tal como muestra la ilustración.



Procura permanecer atento a las señales cerebrales, por mínimas que puedan parecer y que indiquen un cambio en el modo de percibir y procesar la información.

Puede suceder que al copiar la línea invertida, experimentes una sensación de conflicto mental. Fíjate en esto, y observa como resuelves el problema.

## Ejercicio

PARA LA LÍNEA

Observa detalladamente el dibujo de la página siguiente.  
Se trata de un dibujo hecho únicamente con líneas.

1 Toma una hoja de papel y trata de copiar esta imagen en la forma mas exacta posible.

2 Al dibujar cada parte vé nombrándolas para tus adentros: ojo, nariz, boca, cejas, orejas, pelo, etc. Esta es una típica tarea del HI: dar nombre a las formas simbólicas.

Es muy factible que aparezca en tu dibujo algún o algunos símbolos memorizados de tu reserva sustituyendo a alguna línea o forma de las que aparecen en el dibujo; esto significaría que nuestro eficiente HI está intentando hacerse cargo de la tarea él mismo.

3 Este ejercicio nos va a servir de referencia para el siguiente. Así que procura tranquilizarte si los resultados son muy ajenos a tu gusto o a tus expectativas. Más adelante empezarás a ver progresar tus capacidades.

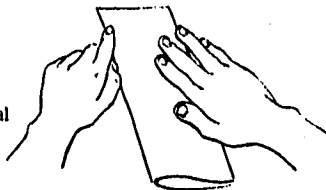


## ejercicio

DIBUJANDO  
A INVERTIDAS

En este ejercicio volveremos a utilizar la imagen del ejercicio anterior, pero con unas ligeras modificaciones.

1 Toma una hoja de papel y dóblala por la mitad.



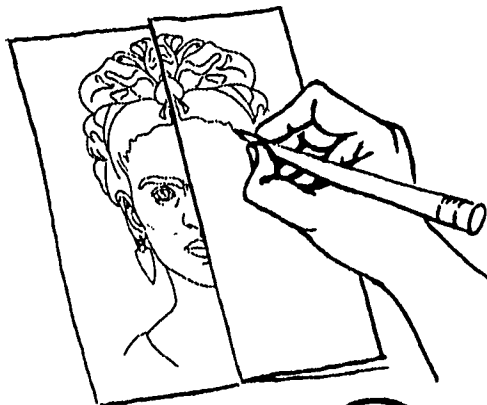
2 Coloca la hoja de tal forma que el doblez coincida con las dos marcas trazadas arriba y abajo de la imagen, tal como se muestra en la ilustración. Si eres zurdo, coloca la hoja del lado opuesto.



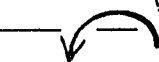
3 Comienza a dibujar en forma simétrica y con atención cada línea, empezando por arriba y desde el doblez hacia el borde exterior del papel.

Tal como sucedió en el ejercicio de la *línea simétrica*, puedes experimentar un ligero conflicto mental al percibir de este modo. Procura permanecer atento a las ligeras señales cerebrales que indiquen un cambio en el modo de procesar la información. Después de un momento, descubrirás que estás dibujando de un modo diferente. Este es el modo de dibujar del hemisferio derecho.

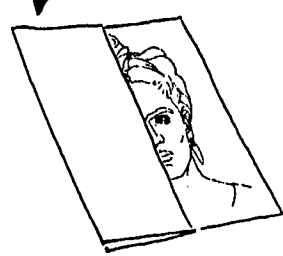
Antes de seguir leyendo, comienza con este ejercicio.



4 Al terminar de dibujar la primera mitad, invierte la posición de la hoja doblada de tal modo que siga coincidiendo con las dos marcas, solo que ahora quede visible la otra mitad del papel, tal como lo muestra la figura.



5 Dibuja con mucho cuidado la otra mitad de la imagen, también en forma invertida.



6 Al terminar, desdobra el papel y observa tu dibujo. El resultado será una copia invertida del dibujo original. Que, si bien no es exacta, lo que realmente importa es el haber experimentado un diferente modo de percepción, el modo del hemisferio derecho.





Es muy probable que en el tercer ejercicio hayas sentido confusión debido al extraño método de dibujar, seguramente muy distinto al que acostumbras y tuviste que encontrar un modo diferente; un proceso distinto. Tal vez llegó un momento en el que olvidaste que estabas dibujando los rasgos de una cara y te hallaste examinando el espacio entre una y otra forma, apreciando ángulos, curvas, direcciones y longitudes de líneas; es decir, **estabas relacionando las formas opuestas, que en ese momento no tenían nombre.** Al hacer el segundo ejercicio de *cara a la línea*, dibujaste ese rostro a la manera del HI, identificando cada forma con su nombre. Mientras que, tanto en el ejercicio de *dibujar a medias* como en la segunda parte del ejercicio de la *línea simétrica* hiciste constantes ajustes en la línea que dibujabas, comprobando dónde estaba y a dónde iba, examinando la forma original con la copia invertida que hacías.

Probablemente te encontraste con que nombrar las partes (ceja, nariz, ojo, etc.) te confundía. Era mejor no pensar en el dibujo como en una cara, y **resultaba más fácil usar como guía la forma del espacio entre dos elementos y/o la dirección y longitud de las líneas. En otras palabras, era más fácil no pensar en palabras.**

Al dibujar con el lado derecho del cerebro —como hacen los artistas—, las palabras se usan únicamente para preguntarnos cosas como:

- “¿Dónde empieza esta curva?”
- “¿Qué tan cerrada es?”
- “¿Qué ángulo forma esa línea con respecto a la vertical —u horizontal— del borde del papel?”
- “¿Cuál de estas dos líneas es más larga?”
- “¿Dónde está este punto en relación con el borde superior —o inferior— del papel, o con otras formas?”

Estas son preguntas propias del modo-D: se refieren a cuestiones espaciales, relativas y comparativas. Nótese que no se nombran las partes. No se afirma nada, no se sacan conclusiones tales como “los ojos deben de ir aquí” o “...el pelo le cubre los ojos”.

A estas alturas ya estarás vislumbrando la experiencia del modo del hemisferio derecho y seguramente más adelante comprenderás la importancia de lograr un equilibrio entre



ambos modos de nuestro cerebro.

Para esto, necesitamos literalmente educar a cada uno de nuestros hemisferios, para que realicen la labor que les corresponde en la proporción que les corresponde.

Ahora que empiezas a conocer el modo-D, trata de experimentar la diferencia entre ambos modos. Cuando empieces a reconocer el cambio gradual de estado, habrás dado un primer paso para aprender a controlar por voluntad consciente el hemisferio que debe predominar en cada tarea.

Te habrás dado cuenta que basta con darle un pequeño giro a la realidad común para que el HI se alarme y empiece a dudar sobre lo que intenta reconocer, y es hasta entonces que le pide ayuda a su olvidado vecino.

Por ejemplo, cuando vemos una imagen cabeza abajo, las pistas visuales no concuerdan con nuestra información archivada. El mensaje es extraño. Vemos las formas y algunas zonas de luz y de sombra. En general no nos molesta mucho ver imágenes cabeza abajo, a menos que nos pidan que la identifiquemos. Entonces la tarea puede ser exasperante.

Para comprobarlo, hagamos un ejercicio, aprovechando esta falla en las habilidades del HI para darle al modo del HD una oportunidad de tomar la dirección durante un rato.

Páginas adelante, encontrarás un dibujo hecho únicamente con líneas visto cabeza abajo. El propósito de este ejercicio es copiar esta imagen invertida, y, por lo tanto, tendrás que dibujar al revés; es decir, tienes que copiar el dibujo tal como lo ves. Pero, cuidado, no le des vuelta, sino hasta terminar el ejercicio.

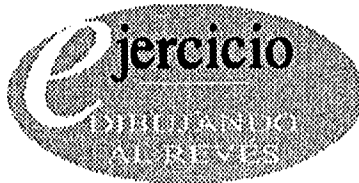
Antes de dibujar:

1 Elige un lugar y un horario adecuados, para que estés tranquilo y nadie te perturbe.

Si lo deseas, escucha música, de preferencia relajante, y sobre todo, procura olvidarte de los relojes.

Aunque, cuando empieces acceder al modo del HD, el tiempo, el lugar y hasta la música se irán esfumando.

Ocupa todo el tiempo que quieras, pero termina el dibujo en una sola sesión. Y, sobre todo recuerda, no voltees el dibujo sino hasta que hayas terminado. Si lo hicieras, podrías volver al modo del HI, cosa que queremos evitar mientras experimentas el estado del HD.



2 Observa cuidadosamente cada línea, cada forma, cada espacio creado entre líneas. Vé como encajan las líneas. Donde termina una, comienza otra. Cada línea mantiene cierto ángulo con respecto a las demás y con respecto a los bordes del papel.

3 Empieza a dibujar por arriba y copia cada línea pasando de una línea a la de junto, ensamblando la imagen como rompecabezas. No te preocupes por los nombres de las formas. No te van a hacer falta. Si llegas a reconocer una parte que reconozcas, conserva la calma e insiste diciéndote: "mmh, esta línea se curva por aquí; en esta parte se cruza con esta otra formando un ángulo cerrado; esta línea es casi paralela al borde del papel...". Es decir evita cualquier intento de identificar o nombrar las partes del dibujo.

4 Bueno, pues, a dibujar ¿no?

5 Una vez que estés concentrado en el dibujo, el modo del HI se habrá desactivado (pues esta tarea resulta muy lenta y detallada para el práctico e impaciente HI) y el HD estará realizando la tarea.

Este ejercicio está basado en el método expuesto por Betty Edwards en su libro *Aprender a dibujar* páginas 52 y 53.





Cuando termines: al haber copiado todas las formas y darle vuelta al dibujo, probablemente te sorprenderás de lo bien que te ha quedado. Seguramente observarás que hasta los detalles más complicados perdieron "su significado complejo", es decir, dejaron de ser esa parte que "nunca me sale bien". Todo por la sencilla razón de que no sabías exactamente que era lo que estabas dibujando, simplemente lo copiaste tal cual.

Usando el modo del HD aprenderás a ver como lo hacen los artistas. **La clave está en dirigir la atención hacia la clase de información visual que el hemisferio izquierdo no quiera o no pueda procesar.**

El modo-D es realmente agradable, y además con él se puede dibujar. Además proporciona una ventaja adicional:

El cambio al modo-D le libera a uno por algún tiempo del dominio verbal y simbólico del modo-I, lo cual puede significar tanto un descanso para el HI, como una recuperación de esa visión directa del mundo que alguna vez tuvimos.

Esto puede explicar el porqué de algunas prácticas antiquísimas, como la meditación y los estados auto-inducidos de consciencia alterada que se logran mediante el ayuno, las drogas, los cantos rituales o el alcohol. El dibujar con el modo del HD altera ligeramente la consciencia, y este estado puede durar horas, produciendo una considerable satisfacción.

Antes de seguir leyendo, procura hacer al menos otros dos dibujos en forma invertida. Como recomendación, en estos ejercicios copia únicamente dibujos hechos a línea. Cada vez que dibujes, trata conscientemente de experimentar el cambio al modo-D, para que te vayas familiarizando con él.

CAPITULO

*Algo que no tiene nombre:*

---

*Los Espacios Vacíos*

---

## Algo que no tiene nombre: Los Espacios Vacíos

En el capítulo anterior, empezamos a vislumbrar un modo de percepción muy distinto al que usamos en forma ordinaria, y que consiste simple y llanamente, en observar —en este caso dibujos— sin otra intención que esa, observar. Es decir, observar prescindiendo de las palabras o conceptos que nombran —y hasta sustituyen— a un algo, empobreciéndolo y reduciendo toda su complejidad formal a la categoría de solo eso, **concepto**.

En este capítulo, trataremos de **reestablecer** la captación de la unidad existente entre las formas y los espacios en una imagen —o composición— que todos teníamos de niños.<sup>1</sup>

Y digo teníamos porque al conocer los supuestos nombres de las cosas, nos engañaron las palabras. Ahora, confundiendo los nombres con la naturaleza, terminamos creyendo que, por tener un nombre propio, cada objeto es propio, separado.<sup>2</sup> Y lo que llamamos “cosas”, no son sino vistazos de un proceso unificado, **distinguir no es separar**.<sup>3</sup>

Para dibujar, es importantísimo tener esta idea bien presente pues el dibujo exige una **observación completa del todo**. Esto es obligado por la curiosa manera en que un vacío en un dibujo se muestra de un modo mucho más vívido que un vacío en la propia visión. Nuestra costumbre de ver las cosas como esbozadas es tan intensa —y generalmente tan poco reconocida—, que cuando contemplamos un objeto no advertimos aquellas de sus partes que nos resultan “poco significativas”. Pero cuando se trabaja en un dibujo nos vemos obligados a observar aquella parte del modelo que al principio no se vió que había de figurar en la composición.<sup>4</sup>

Cuando menciono que la práctica del dibujo exige una observación completa del todo, me refiero a que debemos ver como encajan las “partes” de una imagen en un “total” y

<sup>1</sup>Betty Edwards  
*Op. Cit.*  
Pag. 93

<sup>2</sup>Alan Watts  
*El Libro del Tabú*  
pag. 73  
<sup>3</sup>pag. 91

<sup>4</sup>Ross Parmenter.  
Citada por Linda Verlee Williams en  
*Aprender con todo el cerebro*  
Pag. 100

damos cuenta de que ellas no componen el conjunto, como para armar un rompecabezas, sino que **todo el conjunto es una configuración**, un abigarrado complejo que no tiene partes separadas, pues **las partes solo son ficciones del lenguaje.** Recordemos que **distinguir no es separar**. Ahora bien, si observamos con atención, nos daremos cuenta de que ningún objeto aparece por sí solo en el espacio; es decir, comparte sus bordes con el fondo, y ambos interactúan simultáneamente. Si tú dibujas una forma, también estarás dibujando el fondo.

Desgraciadamente muchas personas consideran que el fondo solo es un accesorio que puede ser hasta prescindible. De tal modo que primero dibujan sus objetos o personas —figuras principales— y después agregan un “fondo” a modo de ornamento o complemento.

Bueno, en realidad, el fondo **jamás desaparece**; pues, aunque “tras” una figura exista un fondo blanco, este fondo va a recortar a la figura y viceversa.

Este hecho nos brinda una inmejorable oportunidad para “engañar” a nuestro imperioso HI y lograr, de este modo, que deje la dirección a cargo de su vecino, el paciente HD.

En realidad es muy fácil: en vista de que el HI no está capacitado mas que para **identificar** conceptos en las imágenes, ahora le vamos a pedir que identifique algo que no tiene nombre: los espacios vacíos.

El resultado es muy predecible, intentará por un momento reconocer formas-concepto haciéndolos coincidir con sus categorías memorizadas. Pero, como carece de símbolos para ello, no tardará en rechazar tal tarea y en delegársela al HD.

En el siguiente ejercicio podrás comprobar que todo lo que vemos es un gigantesco mosaico en donde fondo y forma conviven en igualdad de condiciones.

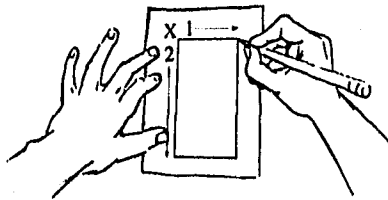
<sup>3</sup>Alan Watts  
*Op. cit.*  
pag. 99

**Ejercicio**  
LAS FORMAS  
SIN NOMBRE

Páginas adelante encontrarás un dibujo hecho únicamente con líneas, obsérvalo detenidamente. En este ejercicio vamos a tratar de dibujar todo lo que es no-forma. O mejor dicho, todo lo que es no-concepto.

Aunque parezca complicado, en realidad se trata de percibir y dibujar el hasta hoy desapercibido "fondo" de una imagen.

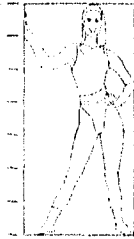
Antes de dibujar:



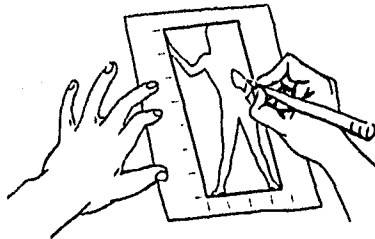
1 Como verás, la figura está inscrita dentro de un rectángulo que conserva una proporción de 2X1. Traza en tu hoja de papel un rectángulo de cualquier medida, pero que conserve la misma proporción de 2X1, dentro del cual realizaremos este ejercicio. Esta medida te servirá como constante en tu dibujo.



2 Observa con mucha atención los espacios que se crean entre la línea del rectángulo y la figura humana. Concéntrate y trata de concebirlos como formas. Examina con detenimiento su tamaño, los ángulos que se forman entre sus líneas y la dirección y extensión de cada una de estas, así como su relación con la horizontal y la vertical del rectángulo y a su vez, con la figura misma.



3 Puedes ayudarte trazando subdivisiones de las líneas en ambos rectángulos. Así, tal vez te resulte más fácil ubicar el lugar donde se origina una línea o se localiza una forma. También puedes hacer un trazado muy rápido y tenue del aspecto general de estas formas "negativas" con líneas sueltas. Recuerda tomar como referencia a la horizontal y a la vertical.



4 Empieza a dibujar cada forma con cuidado y procura conservar la calma si en un principio te confundes y el definir las formas te resulta difícil. Esto será un claro indicio de que tu HI estará totalmente enredado y no sabrá exactamente lo que está mirando.





● Recuerda que en este ejercicio nos interesa más ver que dibujar y que el proceso de producción del dibujo es más importante que el aspecto final del mismo, para el cual usaremos —sin duda— una mirada ya bastante analítica. Así que evita el juzgar la calidad de tu propia obra y abandónate a observar a tu modelo con “fé poética”.

Una vez que termines, observa con detenimiento tu dibujo. Piensa que en adelante puedes evitar el dibujar el concepto gráfico que tienes de una figura en lugar de ella misma. ¿Cómo?, pues dibujando el espacio que “rodea” a dicha figura, o el espacio u espacios que están junto a ella. Es decir dibuja las “formas sin nombre”, que evidentemente te evitarán el identificar formas con tus conceptos preestablecidos y que “inusitadamente” reflejarán de una manera más fiel la silueta de tu modelo.

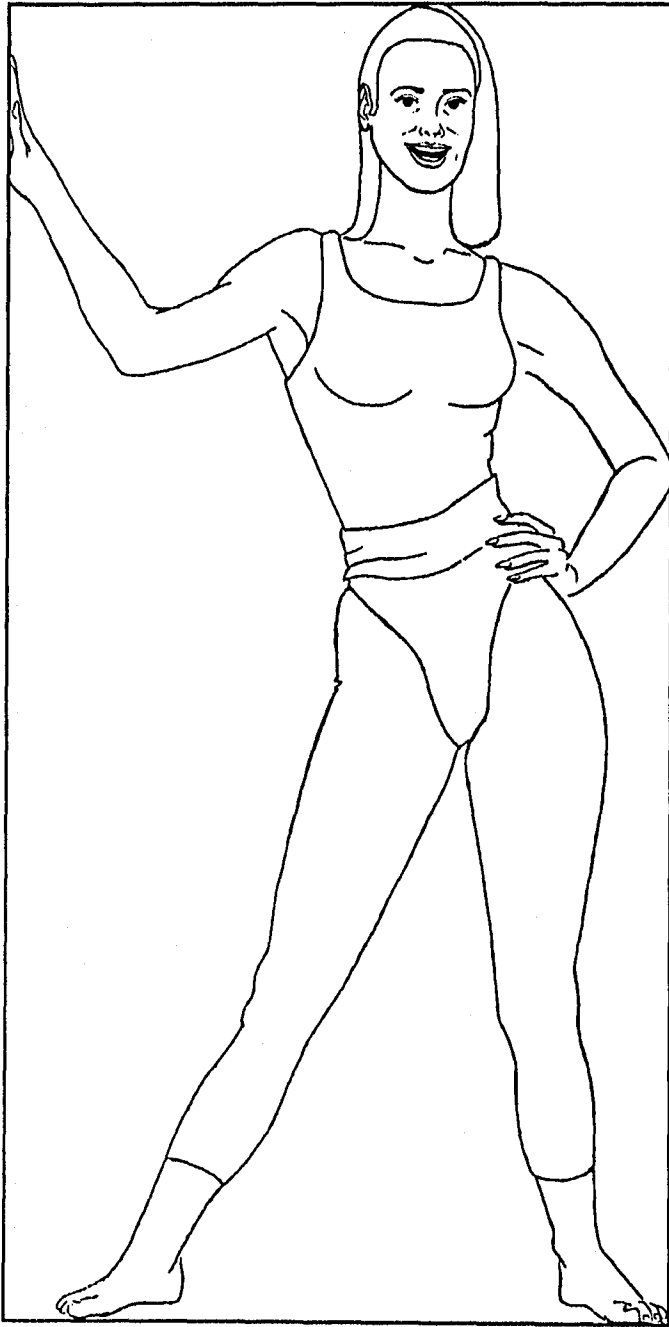
Procura realizar cuando menos otros dos dibujos utilizando esta técnica. Para lo cual, es importantísimo que recuerdes encuadrar a tu figura a copiar o el detalle que de ella elijas en un rectángulo, y que de preferencia toque a la figura en algunos puntos. También puedes usar imágenes de objetos o de animales en este ejercicio. Lo importante es dibujar los espacios y no la figura. El rectángulo debe tener una proporción específica, misma que te servirá de constante en la reproducción que tú realices.

Posteriormente, podrás observar como los objetos, animales o personas no aparecen “aislados”, sino que tienen bordes comunes con todas las formas que les “rodean”.

Para que te resulte más clara esta idea, imagina la similitud de las personas —u objetos o animales— con las criaturas submarinas, en el caso de que se te pidiera que dibujaras el agua que los “rodea” (toma en cuenta además que sus cuerpos están constituidos por agua). Entonces, a nosotros ¿Qué es lo que nos “rodea”?

“Según Coleridge, la “fé poética” es una voluntaria suspensión de la incredulidad.

Citado por Jorge Luis Borges en *7 noches* pag. 17



## Ejercicio EL PERFIL DEL SACIO

Vamos a realizar otro ejercicio, que nos servirá para combinar dos de los recursos con los que ya contamos para evitar la intervención del conceptual hemisferio izquierdo.

Páginas adelante en contrarás el dibujo invertido de un perfil hecho únicamente con líneas. Sobre esta imagen practicaremos primero el dibujo de las formas negativas —sin nombre— y después lo completaremos dibujando los rasgos del rostro en la misma forma, invertida.

Procura voltearlo hasta que huyas terminado el ejercicio.

Antes de dibujar:

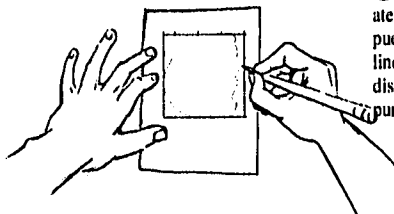


1. Esta figura también está inscrita dentro de un recuadro que tiene una proporción específica, en este caso es 1X1. Así que traza en tu hoja un marco de cualquier medida pero que conserve esa misma proporción. Este recuadro va a ser tu área de trabajo.

2. En esta ocasión, y con toda la intención de darte una ayudadita, incluí en el recuadro unas marcas que indican algunas proporciones de la cabeza humana. Observa bien la dirección y los puntos de coincidencia que tienen con respecto a los rasgos del rostro. Así como las fracciones que marcan en la proporción total del cuadro. Reproduce estas marcas en tu recuadro.

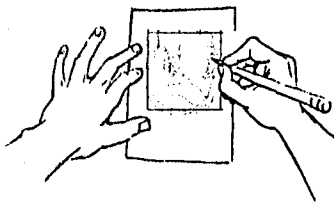
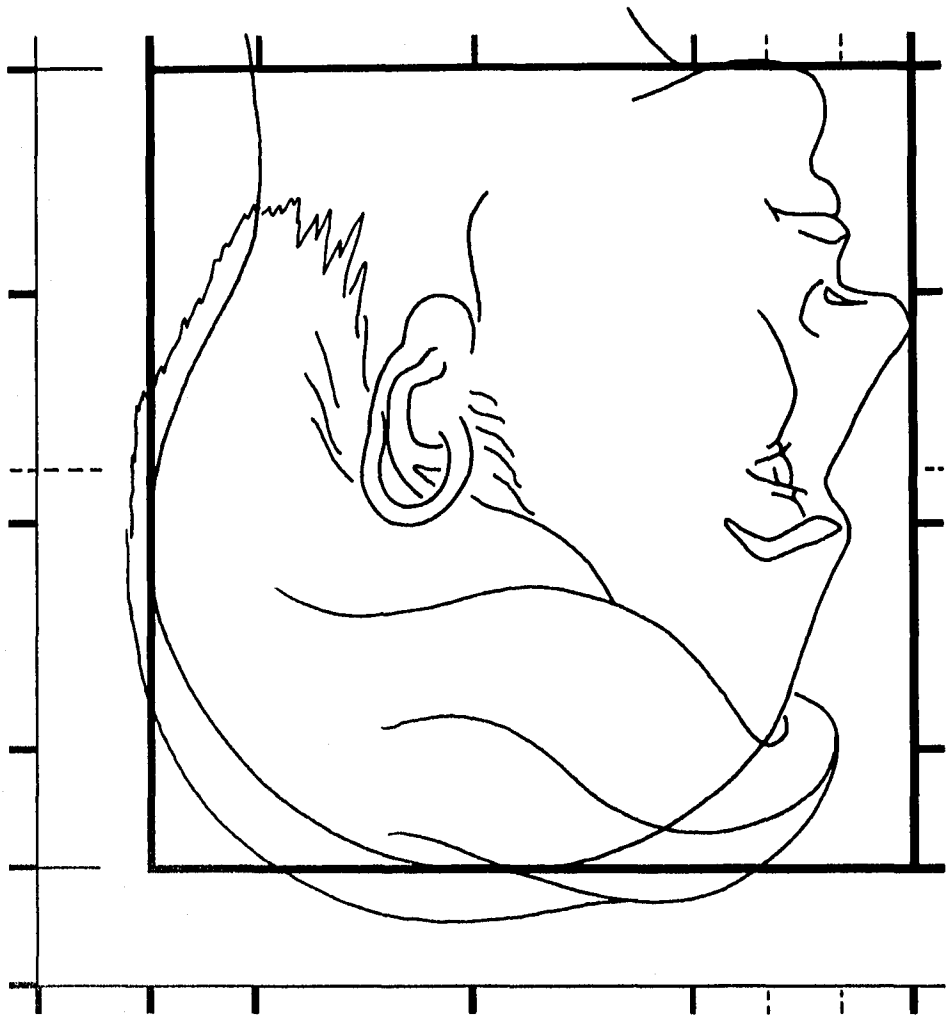


3. Observa con mucha atención el espacio vacío entre el perfil y el marco. Trata de visualizarlo como una forma sólida y observa detenidamente sus características. Acuérdate de usar la referencia de la horizontal y la vertical para guiarte en la dirección de cada línea que dibujes. También puede serte útil un trazado rápido y tenue del aspecto general de estas formas negativas.



4. Comienza a dibujar con mucha atención estas formas y recuerda que puedes emplear también la técnica de la línea simétrica, tomando en cuenta la distancia que hay entre el marco y cada punto del borde de la forma.

7Me parece oportuno el comentar que si incluyo un patrón de proporciones humanas, lo hago con la certeza de que tanto este patrón como cualquier otro es en realidad bastante relativo; pues los rasgos y las supuestas proporciones varían de raza en raza y de individuo en individuo. Sin embargo este patrón me pareció bastante sencillo y completo.  
Tomado de *Cómo dibujar la cabeza humana y el retrato*  
De José María Parramón  
pag. 14

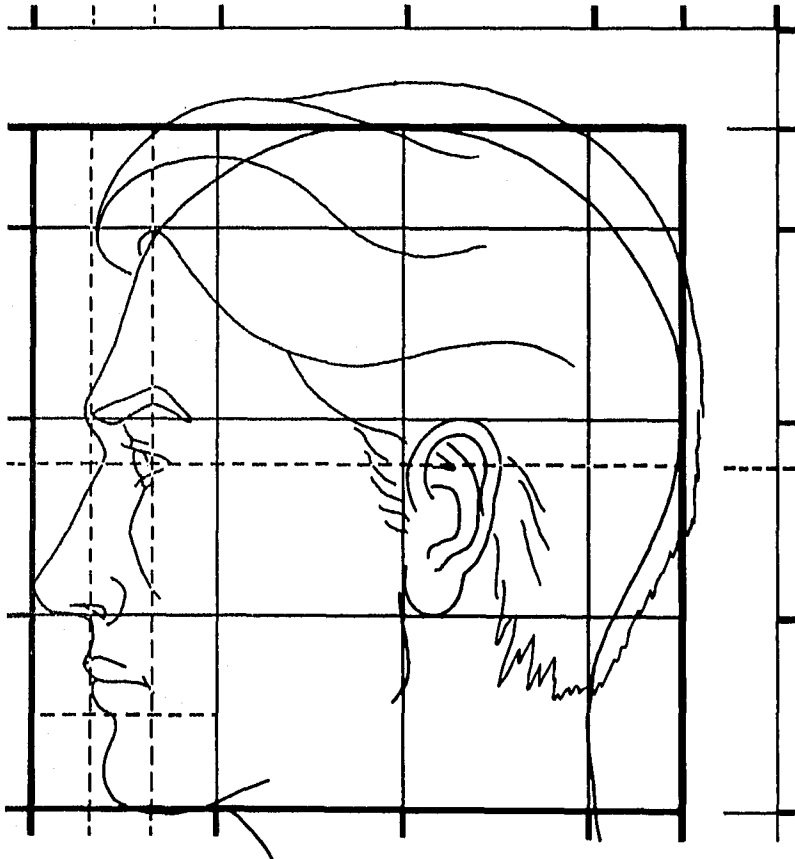


1 Una vez que tengas dibujado el espacio negativo del perfil, dibuja en la misma posición invertida, las líneas y rasgos del rostro. Incluso aquí podrías usar en algunas zonas la técnica del espacio negativo.

2 Finalmente dá la vuelta a tu dibujo y probablemente te llevarás una sorpresa.

Ahora, compara las relaciones que hallaste y trazaste en tu dibujo con esta imagen del perfil ya en su posición normal. En ella podrás notar las que me parecen más importantes:

1. El perfil de la cabeza humana, bien puede inscribirse dentro de un cuadrado perfecto.
2. Tanto el ancho como el largo del cuadrado tienen un valor de 3 unidades y media.
3. Si trazamos una línea que divida exactamente por la mitad y en forma horizontal al cuadro, nos daremos cuenta que esa línea nos dá la posición de los ojos en el rostro.
4. La altura de la oreja queda comprendida entre el espacio de la base de las cejas y la base de la nariz.
5. Si dividimos el cuadro inferior izquierdo en forma horizontal y a la mitad, obtendremos la base del labio inferior.



**6.** La segunda línea vertical que divide al cuadrado, nos indica donde comienza la oreja y el borde posterior del maxilar inferior.

El primer tercio vertical de izquierda a derecha, está dividido en forma vertical por dos líneas discontinuas.

La primera línea de izquierda a derecha, nos indica:

**7.** El punto aproximado donde se ubica el entrecejo.

**8.** El arco inferior de la nariz.

**9.** El borde inferior del labio.

La segunda línea señala:

**10.** El punto aproximado del nacimiento del pelo en la frente.

**11.** El ojo, y

**12.** La comisura de la boca.

Es importante que tengas presentes estas relaciones, pues en posteriores ejercicios te ayudaran a ubicar más fácilmente los rasgos del rostro, aunque este no aparezca de perfil.

Posiblemente te hayas dado cuenta en los anteriores ejercicios del gran valor que tienen los espacios vacíos en una imagen, así como de su relación con las formas y cómo dentro de las mismas formas se puede dar una relación forma-fondo.

Procura realizar cuando menos dos ejercicios más con las mismas características que los de este capítulo. Es decir, tomando imágenes hechas únicamente con líneas y enmarcarlas dentro de un recuadro con una proporción específica (1X1, 2X1, etc.), misma que repetirás en tu papel para que te sirva de referencia y de constante.

Con esto se intenta lograr una familiaridad al observar los espacios vacíos.

En el siguiente capítulo veremos más ejercicios con espacios vacíos, pero, esta vez con modelos reales.

Es decir, descubriremos la sensación del espacio vacío en la realidad así como la forma en que nos puede ayudar a dibujar formas e ignorar conceptos.

C A P I T U L O

**F**rente al borde de

---

lo no dibujado

---

## Frente al borde de lo no dibujado

Es casi seguro, que a estas alturas, del aprendizaje, ya empiezas a notar algunos cambios en tu forma de ver. En realidad, el estar aprendiendo algo, implica que cada vez se hará mejor y que los errores y las fallas se superaran con el tiempo. Por lo tanto, si llegaras a poner en duda tu avance, compara el modo y la forma de ver y dibujar que aplicas ahora con la que aplicaste en tus primeros dibujos.

Te darás cuenta que el poco o el mucho avance observado ha sido parte de un proceso y que este no necesariamente debe ser rápido.

Cuando empezamos a conocer o a aprender algo, vamos caminando a ciegas creyendo que conocemos el camino, y cuando chocamos con algo, nos asustamos o nos enojamos en lugar de darnos cuenta que acabamos de descubrir una de las pocas cosas seguras que realmente podemos conocer:

**lo que la realidad no es.**

Todo aprendizaje se nos presenta como un misterio. Nos invita a explorarlo, lleno de sorpresas, pero cada vez que nos equivocamos, cada que las cosas no salen como creíamos que deberían salir, nos damos cuenta que necesitamos corregir nuestro rumbo.

En nuestro caso, debemos entender por "aprender", el liberar a nuestra percepción de la esclavitud por la que está sometida a nuestros conceptos.

Sin duda a ella se refería *Bergson* en una teoría según la cual "la función del cerebro (¿el HI?), el sistema nervioso y los órganos sensoriales es principalmente eliminativa, no productiva. Es decir, cada persona, en cada momento, es capaz de recordar cuanto le ha sucedido y de percibir cuanto está sucediendo a su alrededor.

"Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: Infinito".

William Blake

Robles, Teresa; Abía, Jorge  
*Concierto para cuatro cerebros*  
pag. 35



La función del cerebro y del sistema nervioso, entonces, es 'protegernos', impedir que quedemos 'abrumados y confundidos por esta masa de conocimientos en gran parte inútiles y sin importancia' y admitiendo únicamente la muy reducida y especial selección que 'tiene posibilidades de sernos prácticamente útil'. Por supuesto que esta información "útil", aparece en forma de conceptos que, finalmente, representan y hasta sustituyen a la realidad.

De toda la "masa de conocimientos" que percibimos, lo que sale por el otro extremo del conducto es un insignificante hilillo de esa clase de conciencia que nos ayudará a seguir con vida en la superficie de este planeta. Para formular y expresar el contenido de este reducido conocimiento, el hombre ha inventado y elaborado incesantemente esos sistemas de símbolos que llamamos lenguajes.<sup>1</sup>

El resto de la información, todo cuanto se "olvida" o de lo cual se desvía la atención hasta olvidarlo, se torna **inconsciente**. Sin embargo, es normal el rescatar estos conocimientos del subconsciente, pues permanecen invariablemente reproducibles.

A este respecto es muy singular el caso de la persona creadora que en un principio no se percata de todas sus posibilidades, aún cuando todas estas están ya dispuestas en ella.<sup>2</sup>

Afirma Jung, que hay dos formas de que salgan a la consciencia los conocimientos mantenidos en el inconsciente:

- Uno es un momento de alta tensión emocional en el que repentinamente se comprende el significado de las cosas.
- El otro es un estado contemplativo, en el que las representaciones se mueven como imágenes oníricas.

Entre dos representaciones distantes entre sí, en las que no existe nexo aparente alguno, surge de improviso una asociación que libera una tensión latente. **Tales momentos surten el efecto de una revelación**. Por lo que parece, es siempre la descarga de una tensión energética la que hace aflorar la consciencia.<sup>3</sup>

Por su naturaleza desinteresada, el artista está mejor dispuesto que ningún otro hombre a evocar sus vivencias pasadas. En el recuerdo vívido de sus experiencias anteriores está una de las bases de la imaginación del artista, la otra es la fantasía.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Aldous Huxley  
*Las Puertas de la percepción*  
págs. 22-23

<sup>2</sup>Carl G. Jung  
*Psicología y educación*  
págs. 70-73

<sup>3</sup>*Op. cit.*  
págs. 79-80

<sup>4</sup>Samuel Ramos  
*Filosofía de la vida artística*  
pag. 45

Generalmente, se consideraba al dibujo junto a la pintura y la escultura como artes imitativas de objetos naturales. Hay que advertir, como veremos más adelante, que no todas las obras de estas artes que conserva la historia son realistas.

Aún cuando en las obras más cercanas al realismo parece que el dibujante se encuentra ya su obra hecha —por ejemplo, un paisaje— y su problema es puramente técnico —el de trasladar el asunto al papel—, en el fondo hay otros problemas estéticos que deben ser resueltos previamente:

La elección del modelo, el problema de encontrar un punto de vista, el ángulo, e incluso, su propia percepción.

Si alguien cree que en el dibujo realista, el dibujante desempeña un papel pasivo, sería conveniente analizar todas las alteraciones que sufre el modelo a través de la sensibilidad óptica del artista. En realidad, el artista filtra siempre las impresiones a través de su sensibilidad, de manera que la imagen del modelo puede ser más o menos rica en detalles. Como se vé no existe pues una visión objetiva de la realidad.

Tal vez la realidad objetiva en sí misma es un caos que nos desconcertaría.

Ahora bien, el dibujo en cierto modo, puede disminuir la impresión de la realidad **suprimiendo** los detalles de un objeto hasta no dejar mas que una silueta aproximada. Pero esta intención deliberada de modificar, es necesaria para cambiar el sentido de la imagen, de mera representación gráfica en una metáfora. El artista puede alterar los trazos reales, siempre que la alteración adhiera a las formas un nuevo significado. ¿Qué sería del Arte si no aceptara estas modificaciones? Pues sería una copia, no arte; o lo que es peor, una sombra de la realidad.\*

En el otro extremo de la situación, el artista clasicista, sea cual fuere el periodo histórico en que haya podido vivir, se hace el propósito de poner "orden" en el caos de la experiencia, y **presentar un cuadro comprensible y racional de la realidad** en el que todas las partes se vean claramente y estén coherentemente relacionadas, de modo que el espectador sepa —o para ser más exacto, **se imagine que sabe**— precisamente qué es qué.

Creo que en el arte este "ordenamiento racional" es solo una parte de su totalidad y está muy lejos de ser un ideal.

A este respecto, le concierne a todo creador el saber elegir

\*Samuel Ramos  
*Filosofía de la vida artística*  
págs. 122-126

los elementos precisos para expresar o sugerir un todo que, sin embargo, posea un extraño carácter de originalidad.

Así por ejemplo, cuando un contorno nos parece demasiado continuo, demasiado evidente, lo rompemos,<sup>7</sup> representando así, una variable intensidad de tonos en los bordes de las formas, una ausencia de borde, un borde indefinido claramente, una unión de la figura con el fondo o muchas otras intenciones.

Para ejemplificar lo anterior, observa el dibujo de Picasso incluído en esta página. Cuanto más lo miramos, más descubrimos qué escasas son las marcas sobre el papel; su autor ha elegido precisamente esos trazos porque ellos, por implicación, sugieren todo lo "no dibujado".<sup>8</sup>

Esto hay que tenerlo siempre presente. Y me parece tan importante, porque he visto que muchas personas consideran indispensable el delinear toda la figura que dibujan, o todas o algunas "partes" de ella. De esta forma consideran que se expresa una "unidad", una "figura completa".

En esta situación se encuentran áreas como e-l p-e-l-o, l-o-s o-j-o-s, l-a c-a-b-e-z-a, l-o-s d-i-e-n-t-e-s, etc.

Resulta claro que tales personas tienen preparado en este caso— todo un arsenal de conceptos cuando dibujan.

Para poder superar este problema necesitamos tener consciencia de que, en un dibujo, un trazo es sólo eso, un trazo —o línea—, y que solo o junto con otros trazos crean la ilusión de formas que creemos reconocer.

Sería inconveniente para nuestro propósito de dibujar el pensar lo contrario, es decir: el que en un dibujo, los conceptos se expresan a través de los trazos.

De lo anterior, podemos concluir que, para dibujar, debemos tener plena consciencia de cada marca que hagamos en el papel.

Conozco un recurso para lograr ésto último, que a simple vista parece absurdo e ineficaz y que, sin embargo, permite al que lo practica una relación más directa y estrecha con la proporción y las formas.

<sup>7</sup>Aldous Huxley  
Apéndice III  
Las Puertas de la percepción /  
Cielo e Infierno  
pag. 160

<sup>8</sup>Frederick Malins  
Mirar un cuadro  
pag. 114

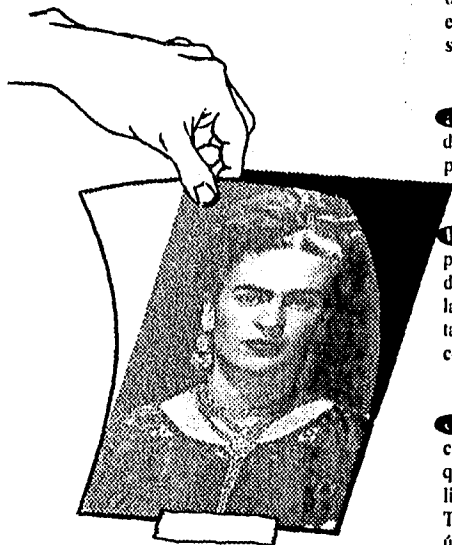


Me refiero a la vieja y sabia práctica del **calcado de figuras**, que a más de uno de nosotros divirtió en nuestra infancia y que, si a pesar de esto nos parece cándida y pueril es precisamente ese carácter de inocencia e ingenuidad el que nos puede alejar de nuestros “maduros” y “prudentes” conceptos. Todo es cuestión de practicarla bajo ciertas indicaciones.

La práctica de calcar está muy lejos de ser un procedimiento para copiar, en realidad es **un medio para conocer mejor la forma y sus incidencias. Un calco debe representar sólo lo esencial, resiguiendo las líneas que se consideren necesarias y prescindiendo de las accesorias.**

## Ejercicio

LOS BORDES DE LO NO DIBUJADO



Ocurre muchas veces que lo más difícil de comprender es lo que tenemos delante de los ojos.

En este ejercicio vamos a tratar de olvidar los detalles y vamos a ver lo esencial: **los bordes de las formas que se pueden representar con líneas.**

1 Elige de alguna revista la imagen de un rostro, que sea del tamaño de la página, preferentemente.

2 Cubre tu imagen con una hoja de papel vegetal —de preferencia que sea de 50 / 55 grms. y fíjala por un solo lado con cinta adhesiva a tu imagen de tal modo que la puedas levantar para consultar una forma traslúcida.

3 Ahora, observa detenidamente cuáles son los bordes de cada forma que veas, que se puedan interpretar con líneas, únicamente bordes de formas. Toma un lápiz o bolígrafo y resigue únicamente las líneas que consideres necesarias, que de verdad sean líneas y vamos a prescindir de los detalles accesorios, tales como sombras o bordes difusos.

°D. Baint  
Dibujo Creador  
págs. 11-27

Un hombre del estado de Chi, tenía tal pasión por el oro, que se levantaba temprano e iba al mercado donde, deslizándose, procuraba sustraer las monedas que un cambista tenía en su tienda. La policía lo detuvo y se maravillaron todos al ver que cometía sus robos cuando más gente había a la vista.

“Cuando yo cogía las monedas —dijo el ladrón— no veía a nadie; yo solo veía el oro, nada más que el oro”.

Para asegurar lo esencial, olvida los detalles.

Vé lo que quieres y no lo que no te interesa ver.

Lao-Tsé  
El evangelio del Tao

1 Al resolver cada calco, fíjate en el sentido, dirección, longitud de cada línea, así como su relación con otras líneas. Si tienes dudas, observa los ejemplos que incluyo páginas adelante. Recuerda interrumpir la línea cuando lo consideres necesario, sobre todo, cuando se vaya haciendo muy clara o muy difusa. Aún sin delinear todo, se hará presente lo no-dibujado.

2 Si alguna línea queda en extremo difusa por el papel, levanta este para consultar su dirección o déjala para el final.

3 Retira el papel vegetal y completa las líneas que te hayan faltado tomando como referencia los trazos ya existentes.



En este ejercicio, lo que importa es la manera en que percibas los bordes puros de una imagen y los interpretes tal cual, pero únicamente con líneas; para realizarlo requiere de mucha paciencia y concentración. Si te llegas a desesperar, suspende el ejercicio unos momentos. Pero sobre todo, evita hablar contigo mismo y procura olvidar todo nombre de las formas que dibujes.

Aunque el resultado final te parezca pobre al lado del dibujo original, felicítate, porque este trabajo no tiene una finalidad imitativa, ni en él se requiere de una exactitud extrema. Su propósito ha sido el de agudizar tu percepción por encima de los viejos conceptos, que, si te descuidas, podrían aparecer en cualquier momento.

A continuación, observa una portada de revista que usamos como modelo, y los calcados de ésta que algunas personas de diversas edades obtuvieron.

Por supuesto que la calidad es diversa, pero, lo realmente importante, es que las marcas que se realicen en la calca logren interpretar la percepción de los bordes. Por supuesto, también es importante que tus calcados queden libres de símbolos preconcebidos y te ayuden a sentir el modo del HD.

# Saludable

ISSN 0188-8282  
Año 3 No. 11

**EJERCICIOS PARA  
EL ABDOMEN**

**EL ESTRÉS EN  
LA VIDA DIARIA**

**LAS VACUNAS**

**COMPETENCIA  
EN LA PAREJA**

**LA OREJA:  
UN GRAN  
LABORATORIO**

**DEPORTE:  
EL TENIS**

PRECIO NS 5.00



Este tipo de imágenes pueden servirnos perfectamente para este ejercicio. Recuerda que únicamente vamos a dibujar los bordes traducibles a líneas puras.



Estos dibujos pueden ejemplificar el hecho de que una buena observación puede ser convertida en impulsos locomotores —es decir, trazos— de una gran calidad representativa.

Al ver estos ejemplos, uno pudiera pensar que el calcar figuras no tiene ningún chiste ni complicación alguna.

También se hace evidente el hecho de que no es necesario delinear toda la figura o partes de ella para representar una forma.

De hecho, como ya dijimos, unos cuantos trazos pueden dejar explícitas las partes que no se dibujaron. Es decir, esos trazos, representan también a lo no-dibujado.



La diferencia entre estos dos dibujos, más que una buena o una mala habilidad para dibujar, fué una combinación de descuido y mala observación. Debemos tratar de dibujar siempre con mucha calma, y de estar plenamente consciente de cada marca que hagamos sobre el papel.

Si dibujamos sin tratar de observar claramente lo que tenemos frente a los ojos, y de resolver la tarea lo más pronto posible —como en el ejemplo de abajo—, seguramente nuestro eficaz HI hará uso de su archivo de símbolos para traducir lo que estamos viendo en los signos que él considere apropiados. Y este proceso lo resuelve el HI tan rápido, que ni siquiera nos dá tiempo de mirar lo que verdaderamente nos interesa en este ejercicio: únicamente líneas puras.

Si obligamos a nuestro HI a realizar esta labor, acabará por desesperarse por lo tardado de este proceso de observación y en ese momento, de verdad empezaremos a dibujar, pues se hará cargo del trabajo el hemisferio derecho.



C A P I T U L O

**Ya veo más claro...**

---

C A P I T U L O V I I

## Ya veo más claro...

*En* el capítulo anterior me referí al aprendizaje como un continuo proceso de modificaciones a los conocimientos que ya tenemos, en el que vamos ajustando poco a poco una cierta noción de la realidad.

También podemos decir que, el aprender a hacer algo nuevo suele requerir el aprender en primer lugar, los componentes separados de la tarea, para después, juntar las partes en un todo integrado.

Esto es precisamente lo que vamos a tratar en este capítulo, hacer un repaso de las técnicas que hemos practicado y utilizarlas simultáneamente en un dibujo.

En este ejercicio, prepararemos las condiciones para que el hemisferio izquierdo se haga a un lado, mientras que el derecho tendrá todas las facilidades para funcionar libremente:

—verá contornos, formas y espacios en toda su complejidad y...

—verá como el dibujo evoluciona a partir de líneas que son una creación muy personal.

Para realizar este ejercicio, te sugiero que busques un lugar lo suficientemente tranquilo, como para que puedas dibujar sin límite de tiempo.

También vas a necesitar un modelo; es decir, una persona lo suficientemente paciente —o dormida— como para que permanezca inmóvil durante el tiempo que tu necesites dibujarla.

Toma en cuenta que este ejercicio te puede llevar de 30 a 40 minutos y sería bueno considerar uno o dos períodos de descanso.

Es preferible que realices este ejercicio con una persona como modelo, para que puedas experimentar la



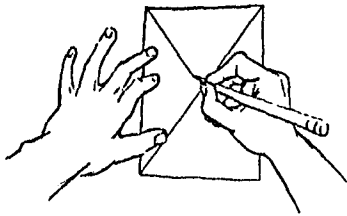
tridimensionalidad de las formas y, la existencia en ellas de las líneas, bordes, espacios "negativos", etc. De tal manera que te familiarices con la representación de tales formas tridimensionales sobre la plana superficie de un papel.

Como verás, una fotografía te puede servir muy bien, pero, es totalmente distinta a la visión espacial.

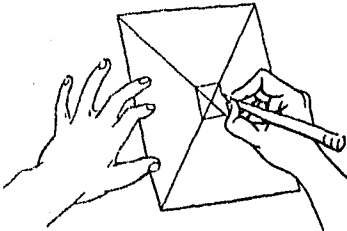
Recuerda que vamos a integrar todas las prácticas que hemos realizado en los anteriores capítulos. De tal manera que iremos descubriendo diferentes aspectos de una misma imagen en cada nueva percepción.

Antes de dibujar:

Para poder delimitar un área de "espacio vacío", vamos a construir un sencillo marco de cartón, que te servirá para que sigas practicando posteriormente.



1. Toma una hoja de cartulina dura exactamente de la misma medida del papel en el que vas a dibujar, y trázale una línea que vaya desde el ángulo superior izquierdo, hasta el ángulo inferior derecho. Haz exactamente lo mismo con el ángulo superior derecho hacia el ángulo inferior izquierdo.



2. Dibuja un rectángulo pequeño en el centro del cartón. De tal modo que cada uno de los cuatro ángulos del pequeño rectángulo sea un ángulo recto y quede alineado en las diagonales que acabas de trazar. Este rectángulo será una reproducción a escala del formato del papel en el que vas a dibujar.

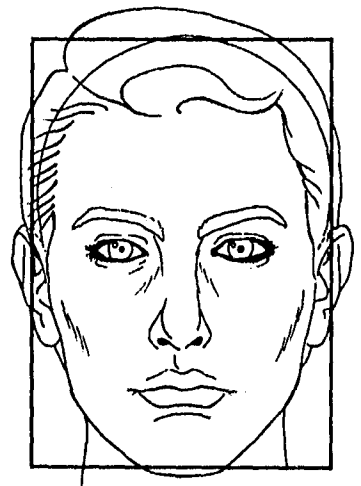
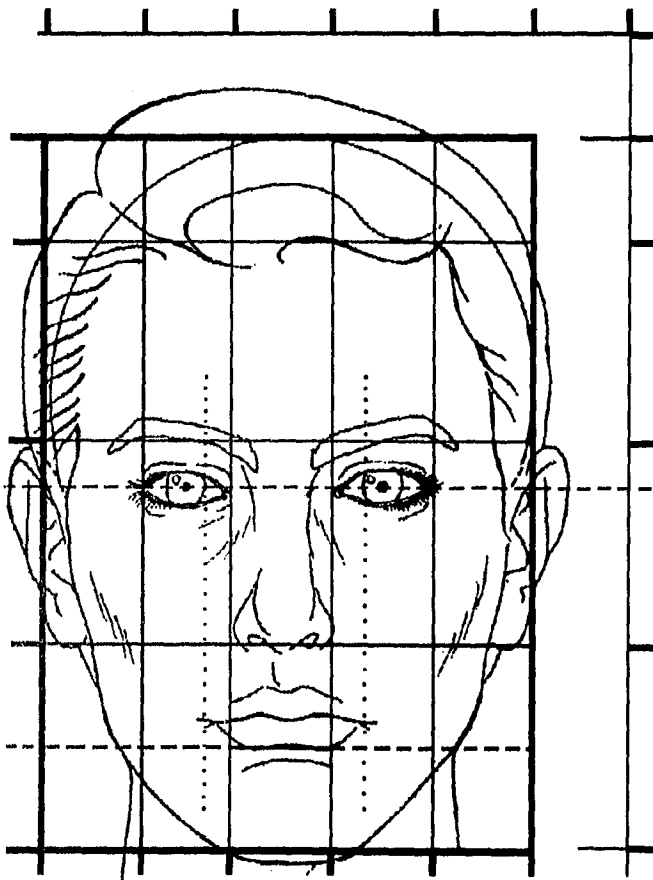


3. Recorta este rectángulo central para que te quede un marco a modo de visor.

**D**ibujar para Ver  
Ya veo más claro...

Para que te guíes en el dibujo de tu modelo, te presento a continuación, una pequeña guía-manual que te puede ayudar un poco a resolver la manera en que puedes representar una forma según la posición en que la veas. En ella he procurado evitar en medida de lo posible cualquier nombre que te pueda recordar algún viejo concepto.

•Si tu modelo está de frente, observa esta imagen y las relaciones que en ella se señalan:



1. La cabeza humana puede representarse dentro de un rectángulo de  $2 \frac{1}{2}$  unidades de base, por  $3 \frac{1}{2}$  de altura.

2. Las unidades utilizadas aquí son exactamente las mismas que en la imagen del perfil que vimos al final del capítulo V.

Cabe hacer notar que la base del rectángulo es de  $2 \frac{1}{2}$  unidades, o de  $5/2$ . Es decir, cinco medias unidades entre las cuales podemos ubicar la posición horizontal de los ojos en el rostro. El ancho de cada ojo es igual a una de éstas cinco  $1/2$  u.

3. El ancho de la nariz también es igual a  $1/2$  unidad, y queda definida horizontalmente en la  $1/2$  unidad del centro.

4. Los ojos en el rostro, se localizan justo a la mitad de la altura total del rectángulo.

5. Las orejas, quedan comprendidas verticalmente entre el espacio de la base de las cejas y la base de la nariz.

6. De la base del labio inferior a la barbilla hay exactamente  $1/2$  unidad.

7. Observa en qué punto queda comprendido el nacimiento del cabello en la frente.

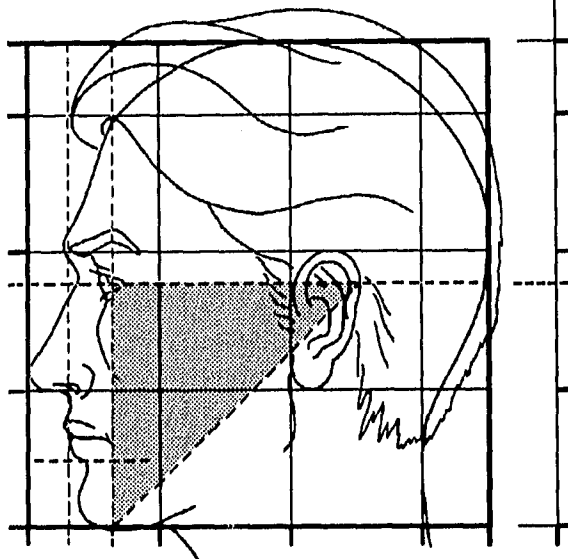
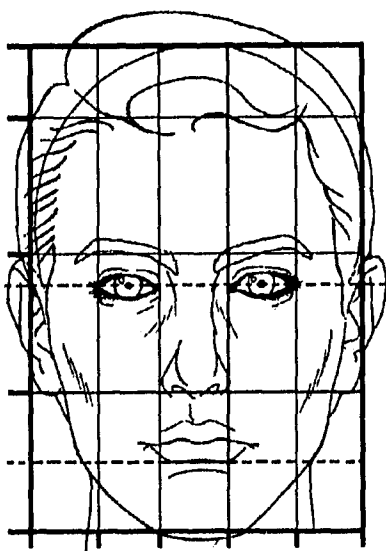
8. Si trazas una línea recta vertical desde la comisura de los labios, esta coincidirá con el borde interno del iris de cada ojo.

9. Observa con detenimiento los trazos que se utilizaron para representar cada forma. Notarás que son sencillos y en realidad únicamente nos recuerdan formas que nosotros reconocemos.

10. Recuerda que tenemos una gran persistencia en los símbolos aprendidos que representan a los rasgos del rostro visto de frente, así que permanece atento a cualquier intento de volverlos a dibujar. Piensa que éstos esquemas son únicamente líneas y no conceptos, ¡olvida sus nombres!

Ahora, observa la imagen de la página siguiente y examina cómo se relacionan las proporciones de la cabeza, vista de frente y de perfil. Repasa los listados de relaciones de cada una y trata de pensar en forma "espacial" para percibir sus coincidencias.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



Si tu modelo a dibujar tuviera la cara parcialmente girada hacia un lado en la posición denominada "tres cuartos", tus percepciones visuales, van a diferir muchísimo de las formas simbólicas para el perfil y la vista frontal.

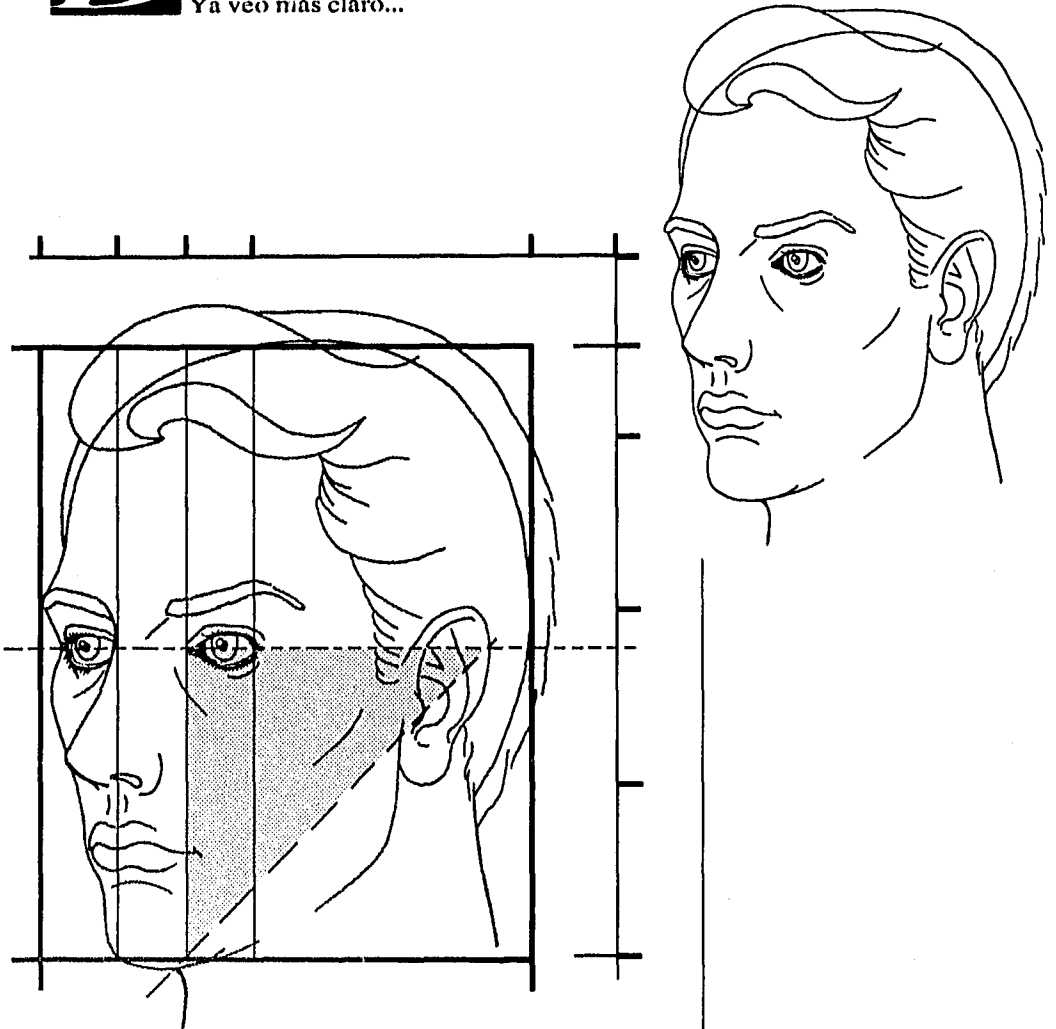
Veamos las características de la posición "tres cuartos":

1. La nariz es asimétrica, parece irregular.
2. Los dos lados de la cara tienen diferente anchura.
3. Los ojos son diferentes entre sí.
4. Una mitad de la boca es más corta y tiene distinta forma que la otra.
5. Los ojos siguen localizándose a la mitad del rostro.

Cuando en la posición de tres cuartos, la punta de la nariz toca al borde de la mejilla más lejana:

6. La distancia del puente de la nariz a la esquina interna del ojo que queda más cerca a tí, es igual al ancho de un ojo.
7. La distancia desde la esquina interna del ojo al borde posterior de la oreja es muy similar a la distancia desde el nivel de los ojos a la barbilla (ver el triángulo recto de la imagen).

En la posición de perfil, observa que la distancia desde el raballo del ojo al borde posterior de la oreja es idéntica a la distancia desde el nivel de los ojos a la barbilla (esta proporción puede servirte como guía incluso en algunas posturas de medio perfil a tres cuartos de perfil).



Estas percepciones de rasgos asimétricos no concuerdan con los símbolos memorizados, que siempre están dispuestos simétricamente a ambos lados de la cara.

**La solución del conflicto está, naturalmente, en dibujar solo lo que uno ve, sin preguntarse por qué es así y sin alterar las formas que se perciben para acomodarlas a un sistema almacenado de símbolos.**

En el siguiente ejercicio están comprendidas las técnicas que hemos practicado anteriormente. Olvida el nombre de cualquiera de las partes que veas. Evita el hablar contigo mismo mientras dibujas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Betty Edwards  
Aprender a dibujar  
pag. 166

Si te es muy difícil conseguir un modelo, puedes dibujarte tú mismo frente al espejo. La ventaja de esto, es que puedes usar los bordes del espejo como marco para dibujar los "espacios vacíos".

## Ejercicio

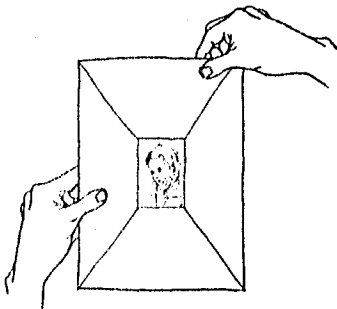
DE DIBUJANDO EN  
UN ESPEJO

Lee todas las instrucciones antes de dibujar.



1 Pide a tu modelo —o tú mismo— que se coloque en una posición cómoda; pues es probable que te lleve algo de tiempo hacer este ejercicio.

No importa si la posición de tu modelo es de frente, perfil o 3/4. Lo que nos interesa ahora es definir un criterio para representar las formas que veamos, sin importar su posición en el espacio o ante nuestros ojos.



2 Sujeta de algún modo el marco entre tu modelo y tú de tal manera que puedas observar perfectamente su rostro y parte de sus hombros.

Por lo que a tí respecta, siéntate aproximadamente a una distancia máxima de 1.5 mts. Si te colocas más lejos, es posible que no veas con suficiente claridad los detalles e inconscientemente los sustituyas por símbolos. Fija tu papel a un tablero, con cinta adhesiva.



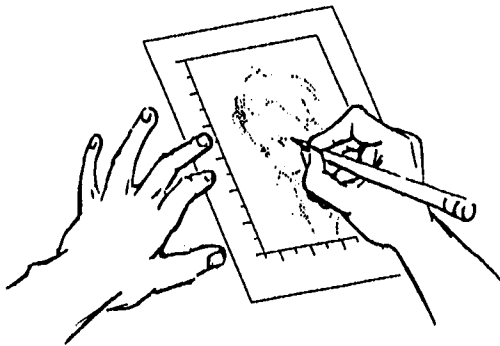
3 Observa detenidamente el espacio que queda como fondo a tu modelo y espera unos momentos, hasta que veas ese espacio como una forma sólida. Imagínate que de repente desapareció la imagen de tu modelo y únicamente quedó el perfil de su figura sobre el fondo. Ahora, examina las relaciones que guardan los bordes de su



## **D**ibujar para Ver Ya veo más claro...

figura con los bordes del marco; incluso, puedes trazar divisiones en los marcos, tanto de tu dibujo, como a tu marco de cartón, a modo de guías.

Para facilitarte más esta tarea de dibujar el contorno, puedes realizar sobre tu papel, antes que nada, un trazo muy pero muy claro de la posición de tu modelo. No importa que tan exacto sea este trazo, lo importante es que te sirva como una referencia de primera mano que poco a poco irás definiendo.

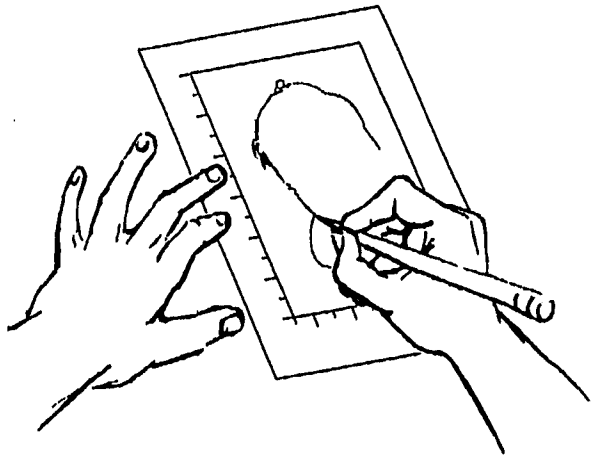


❶ Es probable veas los bordes del marco un poco borrosos al enfocar la vista en tu modelo, pero poco a poco te acostumbrarás a ello.

Dibuja pacientemente esta forma del fondo en tu papel y, recuerda en todo momento relacionar el largo e inclinación de cada línea que traces con la horizontal y la vertical del marco de cartón; así como la distancia que hay en relación a cada una de ellas. También, olvida cualquier nombre de las partes que veas.

Todas las formas negativas que dibujes deben ensamblar con la silueta de tu modelo tal como en un rompecabezas. Con esta técnica es muy difícil que aparezca por ahí algún símbolo, pues el espacio negativo ofrece formas totalmente nuevas, no estereotipadas.

Cuando hayas terminado el dibujo del fondo que rodea a tu figura, puedes tomar un descanso para tí y tu modelo.



❷ Comencemos la segunda sesión dibujando los rasgos del rostro.

Es de suma importancia que el dibujo terminado de la silueta de tu figura, sea lo más precisa posible, pues en relación con ella, iremos dibujando su interior.

Observa bien a tu modelo, si está de frente o en tres cuartos, trata de percibir el eje central de su rostro. En la cara vista de tres cuartos, este eje pasa por el centro del eje de la nariz y por el centro del labio superior.



## **D**ibujar para Ver Ya veo más claro...

Sujetando el lápiz verticalmente con el brazo extendido, calcula el ángulo de inclinación del eje central de la cabeza de tu modelo con relación a la vertical (el lápiz).

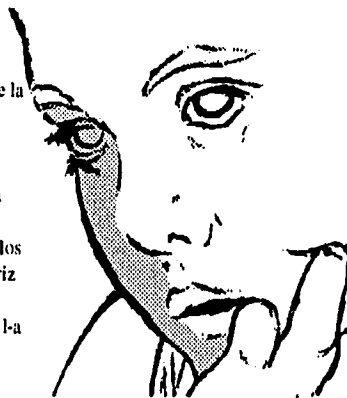
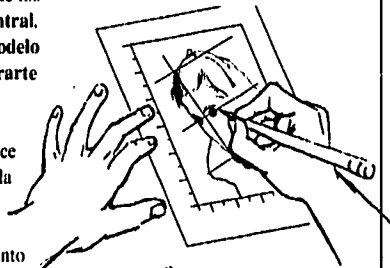
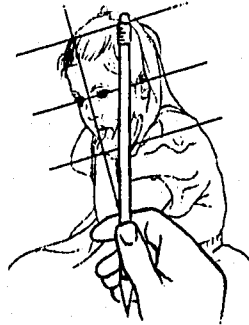
Dibuja el eje central dentro de la silueta de tu modelo en su ángulo correcto. Este ángulo es muy importante para lograr un parecido. Ahora dibuja muy ligeramente la línea del nivel de los ojos en ángulo recto con el eje central. Haz medidas de relación en tu modelo y trasládalas al papel para asegurarte que el nivel de los ojos pasa exactamente por la mitad de la cabeza<sup>2</sup> (recuerda que el cabello hace parecer más alto al cráneo, calcula la altura del pelo y réstala).

1 Ten presente en todo momento que estas proporciones pueden variar de persona a persona. Si te atienes a lo que ves posiblemente dibujes proporciones, formas y tamaños contrarios a los que "sabes" de las verdaderas proporciones del cuerpo humano.

Pero sólo si dibujas estas proporciones "falsas" que percibes, el dibujo parecerá correcto, en el sentido realista.<sup>3</sup> Hay que creer lo que se ve y dibujar lo que percibas sin cambiarlo ni revisarlo para que se ajuste a nuestro conocimiento verbal.<sup>4</sup>

2 Te será de gran ayuda el emplear la técnica de *las formas sin nombre* en el "interior" mismo de la figura. Observa la parte sombreada de la ilustración y trata de verla como una forma.

Notarás que es difícilmente identificable con un concepto. Dibuja únicamente los contornos exteriores muy marcados de la forma, tal como los ves. Esto te dará el contorno de la nariz (trata de no pensar en lo que estás dibujando). Evita dibujar e-l-o-j-o, o l-a-n-a-r-i-z, o algo reconocible. En todo caso, dibuja las formas adyacentes; dibuja las formas sin nombre.



<sup>2</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pag. 166-168

<sup>3</sup>Op. cit.  
pag. 125

<sup>4</sup>Op. cit.  
pag. 74

Recuerda en todo momento que, después de todo, una línea es un punto en movimiento ó el registro de la sucesión de varios puntos; porque, una línea se forma cuando marcamos un punto y movemos el lápiz a lo largo de una trayectoria determinada, que puede ser recta o curva; vertical, horizontal o inclinada.

Una vez visualizado lo anterior, piensa entonces en la relación de cada punta de tu figura.

Zully Tocavén  
*Expresión plástica*  
pag. 27



➊ A continuación, localiza la posición exacta de los demás elementos del rostro. Recuerda que la distribución de los rasgos varía según la posición de tu modelo. Consulta la ubicación de las formas en los esquemas que vimos anteriormente para que tengas una cierta referencia. Pero, lo más importante que debes hacer, antes que nada, es tomar medidas de proporción con tu lápiz. Es decir, utiliza las unidades que vimos en los esquemas o usa una parte del rostro como referencia para comparar el tamaño de las demás. Así por ejemplo, el tamaño de un ojo o el largo de la nariz te puede servir como unidad. También te recomiendo que hagas trazos muy suaves en tu dibujo para relacionar la posición o el tamaño de un elemento conforme a otro y evita hablar contigo mismo, diciéndote cosas como: "Qué expresión tan simpática" o "qué mirada tan triste". Las percepciones visuales están para ser vistas. Si se ve claramente y se dibuja lo que se ve, la expresión será la correcta. En el modo-D se responde pero no con palabras.<sup>5</sup>

➋ Conserva la calma en todo momento; aún si te sientes "perdido" y no sabes qué dibujar.

Para complementar la técnica de *las formas sin nombre*, observa detenidamente los bordes de los rasgos del rostro y comienza a definir cuáles de ellos consideras que se pueden traducir a líneas; tal como lo hiciste en el ejercicio de *los bordes de lo no dibujado* que apareció en el capítulo anterior.

Fíjate muy bien en el sentido, dirección y longitud de cada línea que traces, así como su relación con otras líneas. Como verás, cada punto, cada línea, guarda una estrecha relación de delicado equilibrio con respecto a todos los demás elementos de una imagen. Recuerda interrumpir tu línea cuando veas que un borde es o se va haciendo muy claro o muy difuso.

Un error muy común, es el dibujar

<sup>5</sup> Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pag. 166-168

## **D**ibujar para Ver Ya veo más claro...



cada cabello, es decir, hacer muchas líneas que "simulan" ser el conjunto del cabello. En realidad, el dibujarlo tiene su chiste.

Te recomiendo que ubiques grupos de cabellos y los representes con unas cuantas líneas. Aquí lo importante es que les des su dirección correcta.

Para que te des una idea de lo anterior, observa estas imágenes del capítulo anterior e identifica las diferencias que ya mencioné.

Te darás cuenta que, aún sin delinear cada forma, puedes representar toda una figura; con trazos muy sencillos.

• Si al finalizar tu trabajo, lo ves muy pobre o deficiente, es hora de sacar tus primeros dibujos; y de compararlos con los que acabas de hacer. Esta será la prueba más fiel de tu avance hasta ahora.

Seguramente notarás cuando menos una ligera mejora.

De cualquier modo debes felicitarte y apreciar tus esfuerzos por tratar de "ver más claro"; más claro entre la bruma de los conceptos.

Es recomendable que hagas otro ejercicio similar a este, pero con una pequeña variante: Una vez que lo hayas terminado, fíjate bien en las formas de las sombras y donde se concentran. Posiblemente las encuentres bajo el cuello, debajo del labio inferior, bajo la nariz y bajo el párpado inferior. Aplica una ligera mancha con el lápiz para representar esas áreas y asegúrate de que el tono y la forma de las sombras sean tal como las ves.

En el siguiente capítulo veremos en forma más detallada el empleo de luces y sombras.



Una observación final, es fundamental que consideres a cualquier esquema de proporciones sólo como referencia espacial.

- En primer lugar, estos esquemas son muy relativos, pues los individuos son diferentes entre sí según su configuración anatómica.

- En segundo lugar, debemos considerar que todo esquema es estático, pues tal es su naturaleza. Sólo de ese modo se pueden presentar relaciones de proporción.

Por tales motivos, debemos ser conscientes de su uso como únicamente **auxiliar**.

Esto último resulta más claro si pensamos en el número infinito de vistas que puede tener un cuerpo en el espacio. Entonces, debemos considerar, que cada una de sus partes puede aparecer en millones de posiciones ante nuestros ojos, todas muy distintas a las esquemáticas posiciones de frente o de perfil.

Todo esto puede parecer demasiado obvio, pero lo menciono porque, en los dibujos de algunos estudiantes he visto que las figuras humanas aparecen con un cierto "estatismo" o "acartonamiento" en sus posturas. No hablo de que sería mejor representar a las imágenes en posturas renacentistas. Pero, sí hablo de la importancia de representar a la figura humana con una apariencia de "**naturalidad**".

- Yo creo que esto lo podemos lograr en primera instancia, al aplicar las proporciones que aprendemos en los esquemas con una idea de tridimensionalidad, al pensar que las partes del cuerpo tienen muchas más posturas que sólo la frontal y que cada parte de nuestro cuerpo tiene volumen.

Tal como dice José Ma. Parramón: "...cuando dibujes una cabeza de perfil, semiperfil, tres cuartos, etc., en todos los casos en que no puedas ver más que solo una oreja, dibuja pensando en la otra oreja, en la invisible. Esta otra oreja ha de ser para tí como un símbolo de la otra parte del rostro que queda oculta a tu mirada...pero recordando que está ahí..."<sup>6</sup>

- La segunda regla básica para evitar el estatismo en una figura es el recordar la existencia de las articulaciones. O sea, el recordar que nuestro cuerpo está articulado y que ésta característica le dá flexibilidad.

<sup>6</sup> José Ma. Parramón  
*Cómo dibujar la cabeza humana  
y el retrato*  
pag. 25

C A P I T U L O

# III

Sombras nada más...

---

## Sombras nada más...

La luz, la iluminación de los objetos, fenómenos que se han producido ante nuestros ojos desde nuestros primeros años; para la mayoría de la gente son acontecimientos vulgares, de rutina.

Solo el ojo de un artista puede deleitarse con su maravilla, cómo un cambio de luz a sombra hace extraordinario a lo corriente.<sup>1</sup>

La luz que cae sobre un objeto nos revela la forma del mismo mediante valores tonales claros y oscuros: **las luces y las sombras nos hacen percibir la forma tridimensional.**

En un dibujo, usamos el tono para simular el efecto de la luz mediante el sombreado y el modelado de superficies, creando así la ilusión de una forma en una superficie bidimensional.<sup>2</sup>

La luz más clara será representada por el blanco del papel. El tono más oscuro se consigue acumulando al máximo **líneas** negras, que en parte, dependen del grado del lápiz. Los tonos intermedios se elaboran por varios métodos: sombreado continuo, tramados, etc.

**El sombreado en sí, se basa en la percepción y representación de los cambios de tono.** Más adelante ejemplificaré la técnica básica del sombreado.

Cuando la luz cae sobre un objeto nos revela la forma éste. Sin embargo resulta curioso que, a pesar de que interpretamos y reconocemos objetos gracias a las luces y a las sombras, apenas prestamos atención a las **formas concretas** de esas luces y sombras. Parece que las ignoramos de la misma manera que a las imágenes invertidas o simétricas y a los espacios negativos.

Después de todo, al hemisferio derecho las sombras solo le sirven como información adicional acerca de un objeto tridimensional con nombre propio.

<sup>1</sup>Henry C. Pitz  
*Dibujando al carbón*  
pag. 47

<sup>2</sup>Frederick Malins  
*Mirar un cuadro*  
pag. 80

Pero las sombras —o las zonas iluminadas— lo mismo que el espacio negativo, pueden verse como formas. Para ello utilizamos el mismo procedimiento que con los bordes traducibles a líneas (*el borde de lo no dibujado*) o con el espacio negativo: primero, se enfoca la mirada en un elemento —en este caso una sombra— y se espera un momento mientras el HI inspecciona la imagen, solo para que se dé cuenta de que no la puede identificar con algún concepto. Entonces, le pasa la tarea al hemisferio derecho y la sombra empieza a verse como una forma. Esa forma se puede dibujar y funcionará del mismo modo que las sombras de la “realidad”, revelando la forma exacta de un objeto tridimensional.

En el dibujo tonal (con sombreados) hay que ver y dibujar las formas de estas sombras. Sin embargo, dentro de las zonas de sombra se pueden detectar más relaciones de valores: tonos oscuros, tonos medios y toques de luz.



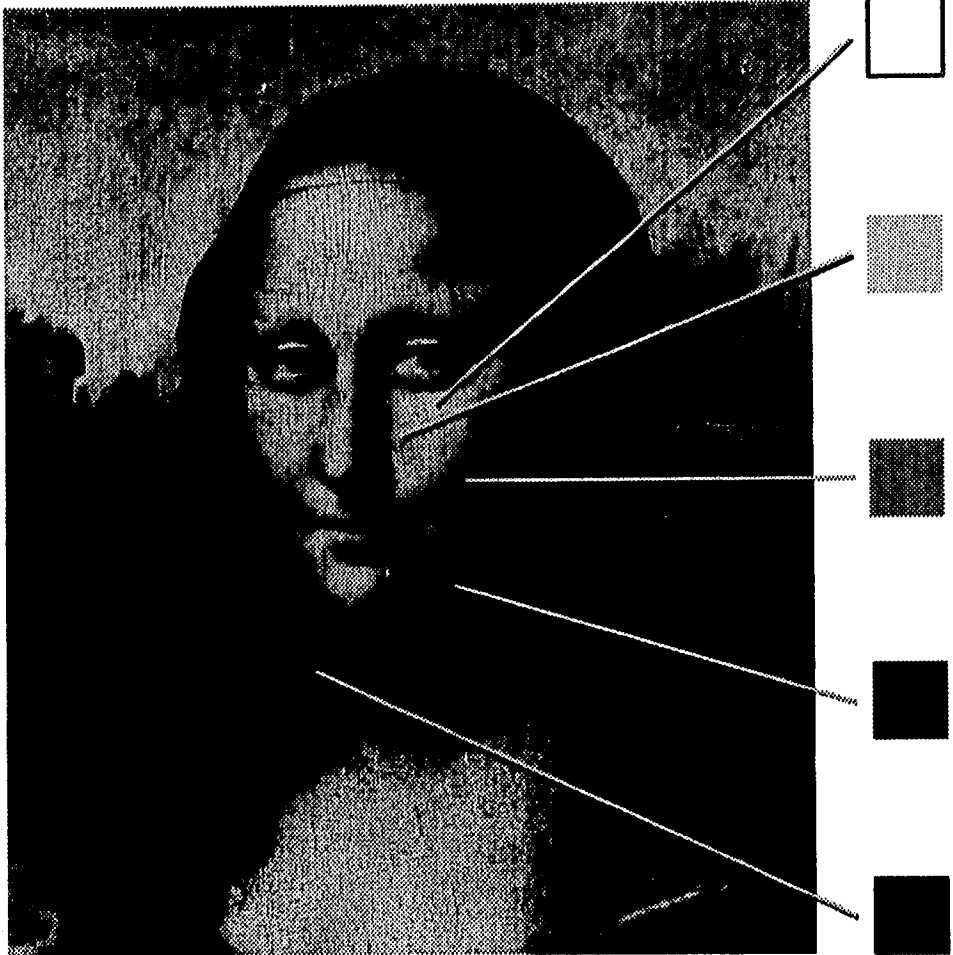
En esta figura, trata de observar como una forma:

- Las sombras más intensas. Si se te dificulta al principio, puedes poner la página de cabeza. Observa el ejemplo al pie de esta columna.

- Los tonos de menor intensidad. Si tienes dudas, observa la escala de tonos en la página siguiente.







Aunque las formas de las sombras queden muy separadas unas de otras, el hemisferio derecho tiene la capacidad para asimilar sus relaciones, combinándolas para formar un todo y no le molesta en lo más mínimo la falta de alguna de sus partes, pues parece disfrutar al percibir una imagen a pesar de estar incompleta.<sup>3</sup>

Vamos a hacer un ejercicio para practicar y reafirmar la percepción y representación de las sombras.

Recuerda que el sombreado se basa en la percepción de grados de tono. Estos grados se llaman **valores tonales**.

<sup>3</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
págs. 180-182

Antes de dibujar...

En este ejercicio es básico el que consigas a una persona muy paciente y de espíritu cooperador dispuesta a posar, en último de los casos, lo puedes hacer tú mismo frente al espejo. Instala una lámpara, de manera que tu rostro o el de tu modelo proyecte sombras muy marcadas sobre sí.

En caso de que tú lo quieras, puedes usar una fotografía con éstas características. En este ejercicio nos interesa captar únicamente dos valores de toda la escala: el blanco puro y el negro puro. Para esto debes observar muy bien la forma de las áreas de la luz y de la sombra, y dibujarlas tal como las ves. Las zonas iluminadas de la cabeza serán representadas por el blanco del papel y tú vas a dibujar las formas de las sombras con un lápiz grueso de cera negro (crayón).

1 Dirige la mirada a una sombra, por ejemplo a la sombra que proyecta la nariz. Espera a que puedas verla como una sombra. Cuando la veas claramente, dibújala con el crayón.

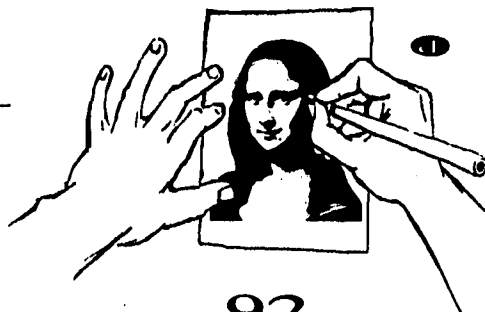
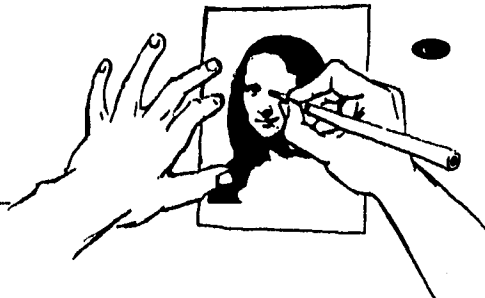
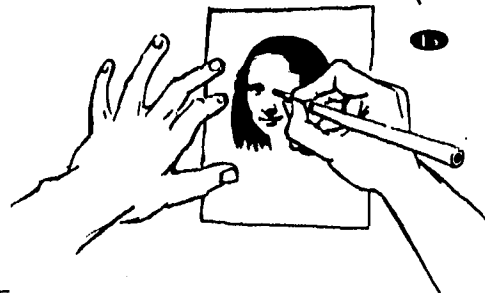
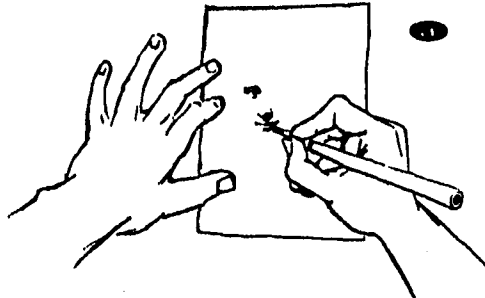
2 Fíjate en la sombra que quede más cercana, observa las relaciones de espacio entre ésta y la que acabas de dibujar. Haz lo mismo con todas las áreas de sombra del rostro, tal como las percibes.

3 Dirige la mirada a las pequeñas sombras del lado iluminado de la cara y espera hasta que puedas verlas como formas. Dibuja esas formas, observando las relaciones de tamaño, forma y espacio con las anteriores.

4 dibuja las sombras del lado iluminado tal como las ves, evitando las formas simbólicas: debes fijarte en la forma exacta de las sombras.

## Ejercicio

LA SOMBRA  
DE TU SONRISA



Quizás te sorprendiste cuando el dibujo empezó a aparecer como una cara. En ese momento, te diste cuenta del aspecto "tridimensional" de tus formas dibujadas.

Parece que algo así pasa: **Primero se dibujan varias formas que no parecen tener significado y de repente se "capta" la imagen.**

Si no te convence el resultado de tu dibujo, inténtalo otra vez, utilizando imágenes en las que la escala tonal sea muy reducida. Recuerda que esto realmente requiere de un gran esfuerzo.

También te recomiendo que hagas este ejercicio con una ligera modificación, sigue exactamente los mismos pasos, pero usa un papel negro y un crayón blanco o gis pastel blanco. En este caso, vas a dibujar las zonas de luz en lugar de las sombras. Básicamente es el mismo principio, pero tu percepción se verá notablemente enriquecida.

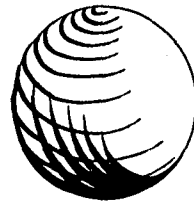
---

## Tramados para tonos intermedios

Cuando consideres que tus dibujos en dos tonos te han permitido ver las formas de las sombras y de las luces, ya estarás preparado para añadir otros valores tonales, además del blanco y del negro puro. Para ello, existen numerosos métodos y técnicas. Uno de los más útiles es el tramado cruzado. Explicaré brevemente la técnica básica, sobre la cual cada quien desarrolla un estilo muy personal, al igual que cada quien desarrolla su propio estilo de línea.

❶ El tramado se hace con varios trazos cortos, hasta que la acumulación de líneas produzca el tono deseado. Empezamos con un "conjunto" de trazos, que de preferencia sean armónicamente irregulares, pues el hacerlos muy similares les puede dar un aspecto "mecánico".

❷ Si necesitas hacer un tono más oscuro, traza un segundo conjunto sobre el anterior, pero en un ángulo ligeramente distinto, cuidando la fidelidad en la intensidad del tono y suavizando cuando sea necesario las transiciones entre



unos tonos y otros.

Cuando tengas más práctica, podrás "insinuar" la dirección de los planos de la superficie del cuerpo que estás sombreando con la misma dirección de tus trazos.

Procura hacer estas variantes del ejercicio que acabamos de ver:

1. Elige una imagen con una buena gama de tonos. Puedes intentarlo con retratos hechos por maestros de la pintura. Primero dibuja únicamente dos tonos con crayón, el blanco puro y el negro puro. Cuando los termines, completa la gama tonal con tramados hechos con un lápiz ceroso (prismacolor) del mismo color del crayón.

2. Haz el ejercicio anterior, pero completa la gama tonal con tramados que, si quieres, puedes esfumar (difuminar) suavemente.

3. Puedes usar un papel gris o de otro color medio y usar simultáneamente una crayola blanca para representar las áreas de tonos intermedios entre la luz más clara y el tono medio y una negra para representar las áreas de tonos intermedios entre la sombra más oscura y el tono medio de la gama.

Es importante que consideres lo siguiente:

**La técnica de sombreado con tramado o esfumado luce más cuando se aplica moderadamente.** Un tramado o esfumado excesivos harán deslucir a tu dibujo, sobre todo si no dominas suficientemente los sombreados.

En tus primeros ejercicios, aplica moderadamente las sombras medias y en forma muy suave.

Conforme vayas adquiriendo práctica, dibuja imágenes en las que predominen los tonos muy oscuros o los muy claros.

En las ilustraciones de la página siguiente, observa cómo se manejan los sombreados hechos con tramados. Vé cómo se resuelven los volúmenes con las líneas y cómo éstas indican y acentúan a la vez la dirección de los planos de la figura.



Además de dar volúmen o "tridimensionalidad", las sombras ayudan a dar un cierto "carácter" a las escenas, a las figuras y a los objetos.

En el siguiente capítulo, veremos cómo ha ido evolucionando el "carácter" de la figura humana a través de la historia del arte.



C A P I T U L O

**IV**

**La presencia**

---

**humana**

---

**en el arte**

---

## La presencia humana en el arte

Dentro del arte griego y romano, las grandes culturas del Mediterráneo clásico, la representación de la figura humana ocupó un papel preponderante en la atención de los artistas, mientras que la Edad Media representó un regreso a la abstracción de las formas.

Pero el interés por la observación de la naturaleza y su realización visible, se desarrolló de nuevo hacia el final de la Edad Media y estalló en el Renacimiento, en forma de un nuevo período de dominio figurativo que se ha prolongado hasta la invasión del cubismo.<sup>1</sup>

Con Leonardo (1452-1519), el mundo de la pintura comienza a cambiar. El carácter artístico científico de Da Vinci le llevó a cuestionar la naturaleza del mundo físico.

Entre sus investigaciones figuran sus estudios de anatomía, impulsados tal vez por el afán de conocimiento del hombre renacentista, quien en forma optimista creía que la razón resolvería todas sus dudas y que el mundo gravitaba en torno suyo. Con la obra de Nicolás Copérnico (1473-1543) penetra por todos lados lo infinito. A la magnificencia del pensamiento del hombre de la Edad Media según el cual el hombre alardea de llevarlo todo consigo y poder conocer por consiguiente todo, se le enfrenta la sensación de estar expuesto ante el infinito.

"El sol no se mueve" escribió Leonardo. Y no solo eso, la Tierra giraba alrededor del sol en una órbita circular.

La obra de Copérnico puso al hombre al borde del universo, ya no en su centro. **Ahora todo dependía de saber que la grandeza del hombre surge de su miseria.**<sup>2</sup>

Las investigaciones acerca de la naturaleza de la luz y la observación sobre la forma, llevaron a una pintura más oscura, menos comprensible. Desaparecieron las siluetas

<sup>1</sup>Varios  
*Arte Abstracto y Figurativo*  
Salvat  
pag. 36

<sup>2</sup>Martin Buber  
*¿Qué es el hombre?*  
págs. 31-32

definidas, y la forma se hace imprecisa en sus bordes.

Conforme la simplicidad del mundo se disuelve en dudas, la pintura también parece disolverse.

También cambia el tema de las obras, **Leonardo y Miguel Angel** expresan honda desilusión y noble desesperanza. Lo que se había visto como conocimiento absoluto, se convierte en cuestión de fé y esperanza una vez más.

En las pinturas de la Capilla Sixtina, en lugar de que el hombre pida lo que cree merecer como un derecho, aparece implorando misericordia.

A fines del s. XVI e inicios del XVII, aparecieron los pintores barrocos, considerados como excéntricos en su época. Ellos utilizaban el análisis geométrico del cuerpo humano con base en elipses para representar gráficamente figuras en el espacio que parecen moverse de un modo violento, o vistas en dramáticos escorzos.

En los cuadros de **Andrea Mantegna, Tiziano o Tintoretto**, el cuerpo humano parece ocupar dimensiones espaciales increíbles para su tiempo, pero completamente aceptables.

El límite máximo de lo deforme, se alcanza en el mundo del **Greco**, donde el entusiasmo religioso linda con lo histérico. En sus cuadros las figuras humanas aparecen notablemente alargadas, con la intención de crear un intenso efecto emocional en el espectador.<sup>1</sup>

Desde el renacimiento se empezó a manifestar una tendencia que, llevada a sus últimas consecuencias llegó a estar en contradicción con la pintura figurativa. Me refiero a la ausencia de algún tema en las pinturas.

En efecto, el arte había pasado, de representar exclusivamente temas trascendentes, de contenido religioso, a conmemorar hechos históricos. Y esta evolución alcanzada al final de la Edad Media, avanzó aún más, cuando al final del siglo XV, los pintores empezaron a retratar a personajes vivientes que aparecían en la obra sin ninguna actitud religiosa, es decir, adorando imágenes sagradas, que se consideraba como el objetivo principal del cuadro.

Así nació el retrato, y tras él nuevos géneros artísticos de tema aún más banal, primero el paisaje y después el bodegón.

Este lento desgaste del "argumento de la obra" desembocó a finales del siglo XIX, en las creaciones de los pintores

<sup>1</sup>Las Bellas Artes  
Vol. 10  
*Cómo mirar al arte*  
págs. 101-103



impresionistas, que, ya desinteresados totalmente en el tema, se entregaron a reproducir impresiones de luz o de color sobre paisajes, objetos o personas, trazados muy esquemáticamente, y prestando poca atención al detalle del dibujo, tanto de figuras humanas como del paisaje de fondo, que hasta entonces había venido dando un pretexto narrativo a la pintura.<sup>4</sup>

Es usual encontrar los orígenes del arte abstracto —o no figurativo— en Cézanne, quien al parecer, se esforzó por representar la realidad objetiva como algunos de sus contemporáneos.

Cézanne intentó realizar un mundo objetivo propio pero sin abandonar la base sensorial de su experiencia estética; mas, se dió cuenta que, registrar con agudeza la realidad, no era en sí un objetivo suficiente del arte, sino la creación de un mundo objetivo y no la representación de otro.

Este fué el gran descubrimiento de Cézanne. Se halló a sí mismo dando a la realidad, a las cosas reales como las montañas, los árboles e incluso a las personas, una configuración estructural que no era su apariencia superficial, sino su **geometría subyacente**.

En el caso de Cézanne, este proceso de conciencia nunca fué analítico, es decir, racional. Fué, **una lucha por alcanzar un estado puro de conciencia ante un modelo natural.**<sup>5</sup>

#### A. La presencia humana también figura.

En el transcurso de la historia del arte, han existido dos tendencias aparentemente opuestas: una llamada **figurativismo** y otra llamada **abstraccionismo**.

Cada una posee características muy particulares, y al mismo tiempo los límites entre ellas son muy difusos.

Mientras que la **figuratividad** permite en una obra la **representación o evocación de formas u objetos reconocibles de la realidad visible o de alguna noción de espacio "real"**, la **abstracción**, en cualquiera de sus formas o tendencias, **es un intento de independizar al arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual**.

El **Abstraccionismo**, como corriente o escuela, nace en 1910 y se reconoce como su precursor al pintor y teórico ruso **Vassily Kandinsky**. Este movimiento constituyó un

<sup>4</sup>Varios  
*Arte abstracto y arte figurativo*  
Salvat  
pág. 43-47

Aldous Huxley demostró que la mescalina propicia un sentido más agudo de la realidad, de la "esid" de las cosas; y este aguzamiento se debe, de acuerdo a su teoría, no a una ampliación de las facultades normales, sino a un relajamiento de las inhibiciones que normalmente reducen la conciencia a proporciones manejables.  
**The doors of perception**  
NY-London 1953  
Citado por Herbert Read  
*Imagen e Idea*  
Notas al capítulo VII

<sup>5</sup>Herbert Read  
*Imagen e Idea*  
págs. 197-199

enriquecimiento enorme, por cuanto hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de la realidad y que puede hallarse una expresividad en los colores y formas puras.

Sin embargo, los surrealistas (1924) dirigidos por **André Breton**, y como contrapartida, notaron en este movimiento un aspecto de mutilación o de "autocastigo", al no permitirse algún tipo de alusión sea o no figurativa.\*

Además reconocieron en la tendencia de utilizar la geometrización una exigencia de sujetar el arte al pensamiento racional. Pues, lo que fué pureza de consciencia en Cézanne se convirtió en refinamiento en la etapa analítica del **Cubismo**.

Los pintores cubistas "...en su intento por alcanzar lo eterno, despojaban siempre a las formas de su realidad transitoria, de lo pintoresco; y las colocaban en su pureza geométrica, en el equilibrio de su verdad matemática" (**Albert Gleizes**, pintor cubista; en su obra "Du Cubisme et des moyens de le comprendre").<sup>7</sup>

El resultado obtenido fué demostrar que la visión de la pintura tradicional que tantos consideraban del máximo rigor naturalista, no es más que el producto de una convención óptica a la que estamos acostumbrados. Con ello, el cubismo abrió el camino de un nuevo realismo puramente intelectual, opuesto al realismo sensorial convencionalmente aceptado desde el Renacimiento.

El **Surrealismo** como contraparte, pertenece al mundo de la imaginación. Los pintores surrealistas tenían el deseo de romper con la idea de realidad clásica y explorar nuevas formas de sugerirla, tomando elementos de dicha realidad pero ubicados en un contexto muy diferente al que reconocería la razón: el inconsciente, el mundo de los sueños —muy similar al modo del HD, libre de cualquier mandato racional del HI—. Este mundo se convirtió en un refugio para quien huía de lo impersonal y fríamente materialista; y al mismo tiempo, en escenario para la reaparición de una nueva figuratividad, aparentemente conocida pero lejana a la razón.

Respecto a esta aparente oposición entre las tendencias artísticas, los pintores cubistas condenaban la intuición a la no-razón, y al mismo tiempo exigían el sujetar al arte al pensamiento racional a una verdad científica superior.

\*Varios  
*Arte abstracto y figurativo*  
pag. 14-15

<sup>7</sup>*Op. cit.*  
pag. 58

Por otro lado, los surrealistas pensaban que "...la razón en algunos casos puede ser muy útil para 'corregir la emoción', pero por sí sola nunca tendría grandes vuelos en el proceso creativo. En cambio la emoción pura, la imaginación incluso desenfadada, o una actuación totalmente irracional pueden ser válidas en arte".\*

Sobre este antagonismo, **Antoni Tàpies** (n. en Barcelona, en 1923), prefiere "...pensar de los diferentes movimientos artísticos contemporáneos como en el desarrollo de un mismo árbol en el que cada parte sigue viva" y cree falso el "etiquetado en compartimientos estancados" **que dan la impresión de negarse mutuamente**, pues el arte auténtico ha tendido siempre hacia lo mismo: **al conocimiento**.

Para él, cada tendencia ha sido "el desarrollo de facetas o problemas particulares que se le plantean al arte en general y que han aparecido en un momento u otro". Y afirma que "tales tendencias no hacen a los artistas, sino, es a la inversa".<sup>9</sup>

Resulta muy claro que, cada tendencia artística enfrenta desde su muy particular punto de vista una problemática propia, que finalmente, viene a ser solo una parte de otra, común a toda la humanidad: **el conocimiento de nosotros mismos y de nuestra relación con lo absoluto**.

Contra lo que se pudiera pensar, el figurativismo y sus variantes no quedan al margen de esta situación.

**Georges de La Tour** (1593-1652) fué uno de esos visionarios extrovertidos cuyo arte refleja fielmente ciertos aspectos del mundo exterior, pero los refleja en un estado de transfiguración, de modo que hasta el detalle más insignificante se convierte en intrínsecamente significativo. **En una manifestación de lo absoluto**.

Sus personajes son muy reales, pero esencialmente estáticos. Nunca hacen nada; son majestuosamente inmutables.

La mayoría de sus composiciones están vistas a la luz de una sola vela, y en todos los casos subrayan la permanencia de los personajes, intensa, pero tranquila, impersonal.

**Al exhibir cosas corrientes a una luz desusada, la llama hace manifiesto el misterio vivo y la inexplicable maravilla de la mera existencia.**<sup>10</sup>

\*Varios  
*Arte abstracto y figurativo*  
pag. 11-12

<sup>9</sup>Op. cit.  
págs 61 a 63



*Aparición del ángel a San José*  
Georges de La Tour

<sup>10</sup>Aldous Huxley  
Apéndice IV  
*Cielo e Infierno*  
págs. 162-163

## B. ¿Para qué acercarse al cuerpo humano?

¿Para qué dibujar la figura humana?

*A priori*, resulta inútil justificar una reflexión sobre el cuerpo: la vida, por cierto, nos lo impone cotidianamente, ya que en él y por él sentimos, deseamos, actuamos, nos expresamos y creamos.

En este sentido, vivir es, para cada uno de nosotros, asumir la condición carnal de un organismo cuyas estructuras, funciones y capacidades nos dan acceso al mundo, nos abren a la presencia corporal de los demás.

*A fortiori*, quien quiera "vivir mejor" debe experimentar, por lo visto, más intensamente su corporeidad para amoldarse mejor al mundo y a la sociedad que lo circunda.<sup>11</sup>

Ahora bien, el representar a la figura humana mediante el dibujo, nos proporciona una doble oportunidad:

1. Por un lado, la disciplina del dibujo nos conduce a un estado de consciencia en el que las formas nos parecerán totalmente nuevas y desconocidas. O cuando menos, muy distintas a como las pensábamos, por la sencilla razón de que en él, antes que pensar, se contempla. El dibujar requiere el adoptar una actitud de extroversión e introversión ante el mundo, simultáneamente.

**El dibujar no te lleva a ningún lado, solo te hace estar más en donde estás.<sup>12</sup>**

2. Una vez logrado este estado de "poder contemplativo", podremos observar en detalle otro aspecto de nosotros mismos que aparentemente nos es familiar: la forma de nuestra propia figura, la de los demás e incluso la de animales y objetos.

Y digo aparentemente, porque, al tratar de dibujar a otra persona o a nosotros mismos, nos daremos cuenta de que no nos hemos observado lo suficiente, ni a los demás. Betty Edwards, afirma que, cuando se dibuja a una persona, se ha visto realmente su cara.<sup>13</sup>

Pese a que cualquier tema es bueno para aprender a dibujar, el empezar a hacerlo de un modo realista nos brinda el verdadero conocimiento de nuestra apariencia externa.

Este conocimiento a su vez, nos servirá como punto de

<sup>11</sup>Michael Bernard  
*El Cuerpo*  
pág. 11

<sup>12</sup>Alejandro Montoya  
Entrevistado por *La regla Rota*  
No. 4  
El dibujo y la muerte

<sup>13</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
pág. 8

partida para explorar otras corrientes artísticas, en las que se pueden retomar elementos realistas (imágenes de personas, objetos o animales), como en el surrealismo, o modificar, descomponer o experimentar con estos elementos en una forma más analítica como en el cubismo, o por que no, descubrir otras formas y tratamientos.

### C. ¿Cómo se debe enseñar el cuerpo humano?

Si me permiten hacer un poquito mas de historia, mencionaré que la enseñanza del dibujo al natural formó parte desde el primer momento del programa de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria; me estoy remontando aproximadamente al año de 1900 en la Cd. de México. Este modelo educativo fué adoptado y adaptado en otras instituciones similares del interior del país.

Con la inclusión de la materia de Dibujo, se pretendía "estimular en el estudiante el conocimiento de la naturaleza, fomentar el cultivo del sentimiento y de la imaginación, compensando y complementando el desarrollo de la inteligencia..."<sup>4</sup>

Yo quisiera que esa "inteligencia" se entendiera en parte como un funcionamiento íntegro y equilibrado de nuestros dos hemisferios cerebrales.

Sin embargo y a pesar de que se reconocían y aún se reconocen en la disciplina del dibujo tales beneficios, desde siempre ha existido una oposición y enfrentamientos entre las diversas escuelas de dibujo que, al igual que los movimientos artísticos, parecen desdeñar mutuamente sus métodos de enseñanza.

Sería ambicioso y necio presentar una lista de las características que debiera tener un método de dibujo infalible. Esto se debe a que el hecho de "aprender a dibujar" depende de muchos factores, incluso ajenos al método mismo; tales como la disposición y la capacidad del estudiante; o la forma misma en que se enseña el método.

Lo que sí me parece un poco más aceptable, es el poder presentar algunos puntos que debieran ser considerados en la enseñanza del dibujo de la figura humana.

<sup>4</sup>Fausto Ramírez  
Saturnino Herrán  
notas para una nueva lectura  
de su obra  
SEP-INBA  
pag. 8

- Por ejemplo, sería aventurado el prescindir de por lo menos una breve noción de Anatomía humana.

Este conocimiento aunado a una mayor capacidad de observación, facilitará el acceso a un reconocimiento de las estructuras y formas corporales que se producen, para su posterior representación.

Cabe señalar, que un estudio deficiente de la Anatomía, nos podría encasillar en un dibujo “plano”, de proporciones constantes y figuras rígidas.

- Debemos recordar siempre que el cuerpo humano es flexible y por tanto, cambia virtualmente sus volúmenes y formas según su postura.

- Recordemos también que el cuerpo humano es tridimensional y como tal, aparece ante nuestros ojos en distintas proporciones, o en diferentes ángulos. Es decir, según el ángulo y/o lo cerca o lejos que aparezca un objeto o una parte de él ante nuestros ojos, su tamaño será muy distinto al que nosotros “sabíamos”, o nos presentará caras y formas muy distintas a la tan conocida postura anatómica de frente o de espalda.

Con esto, podríamos afirmar, que las proporciones son relativas e incluso virtuales.

- Otro punto esencial en la enseñanza del dibujo de la figura humana, es el identificar las particularidades de la infinita gama de rasgos y formas humanas. Hay que tener presente que “no solo existe un género humano, sino también pueblos; no solo un alma humana, sino también tipos y caracteres; no solo una vida humana, sino también edades de la vida.

Solo abarcando estas y las demás diferencias y solo mostrando constantemente la presencia de lo uno en lo vario, podremos tener ante nosotros la totalidad del hombre...”. Además, debemos “incluir nuestra subjetividad y nuestra sensibilidad, en lugar de mantenernos como espectadores impasibles”, porque de otra manera, “no se nos hará presente la totalidad —ni la esencia— que tratamos de captar, y claro, para captarla, hay que estar presentes...”<sup>15</sup>

- La última y más importante recomendación para todos los interesados en dibujar, es **buscar y desarrollar nuestro propio estilo, por difícil que parezca.**

Para lograr esto, puede ser un buen principio el ser

<sup>15</sup>Martin Buber  
*¿Qué es el hombre?*  
pag. 18 a 20

consciente de la existencia, causas y características de una forma, en lugar de concretarnos únicamente a copiarla.

El copiar algún objeto o incluso el estilo de un artista es bueno. Pero debemos evitar que esta práctica nos lleve a imitar superficialmente. El dibujar cualquier cosa "de fuera para a dentro" nos puede conducir a cultivar un estilo hueco y pobre, que nada tendrá de nosotros mismos; y si no nos damos cuenta a tiempo, estaremos confundiendo la relación entre lenguaje (expresión) e idea, que fué lo que mató al lenguaje universal en las artes, y dió a la palabra *académico* un significado despectivo,<sup>16</sup> pues convirtió al **estilo** en **estilización**, una copia burda y exagerada.

Existen personas que pretenden dibujar aprendiendo "fórmulas" y se conforman con producir imitaciones pasables de otros artistas.

**Alfred Stevens** era un dibujante talentoso del siglo XIX, pero tomó equivocadamente el lenguaje de **Rafael** y **Miguel Angel**.

Mientras que éstos dibujaban sobre una base formada por el entendimiento de la forma clásica, mas su observación original y sus investigaciones, **Stevens** copiaba los parecidos externos, suavizando y despersonalizando la forma, generalizando sobre la figura.

Al copiar un estilo sin entender la idea, **Stevens** dibujó de fuera hacia a dentro, en vez de dentro a fuera. Trató de dar solidez a sus dibujos copiando únicamente las sombras que veía en la figura y que dependía de la luz que hubiera en el momento de dibujar. Pero, la luz que hay en el dibujo de **Miguel Angel** no es solamente la que observa, sino la que él hace.<sup>17</sup>

Mientras que las figuras de **Miguel Angel** expresan vitalidad, las de **Stevens** parecen esculturas de piedra.

<sup>16</sup>Las Bellas Artes  
Vol. 10 *Cómo mirar al arte*  
pag. 90

<sup>17</sup>*Op. cit.*  
pag. 90

CONCLUSIONES

¿Cómo te

---

quedó el ojo...?

---



C O N C L U S I O N E S

## ¿Cómo te quedó el ojo...?

En el capítulo anterior podemos entrever algo: más que la fidelidad en la representación de la figura humana (o de cualquier otra cosa), lo verdaderamente importante en un dibujo, es el expresar sensaciones, experiencias. Todo gran artista aspira a develarnos la auténtica naturaleza de las cosas, el auténtico funcionamiento de la realidad.

La posibilidad del conocimiento de la realidad la lleva todo el mundo en sí, y el artista no hace mas que ayudarnos a activarla.<sup>1</sup>

Sin embargo, registrar la realidad en forma aguda, **no** en sí un objetivo suficiente del arte : el arte es su propia realidad, es la revelación o la creación de un mundo objetivo, no la representación de otro.<sup>2</sup> El arte es la creación de **formas-contenido** y el comprender una obra de arte, es saber leer esas formas. El dibujo, como todo arte, es un lenguaje y una escritura, por medio de la cual el artista expresa lo que quiere decir y podrá ser leída por aquellos a quienes la dirige.<sup>3</sup>

Con todo lo anterior quiero enriquecer la idea de que el "saber dibujar" está muy lejos del copiar muy bien. No sólo se trata de copiar el aspecto externo; entre otras cosas, se trata de saber percibir relaciones de espacio, forma y tono. Pero sobre todo, se trata de evitar los conceptos verbales. Algunas personas descubren el infinito valor y la plenitud de sentido de la existencia, del acontecimiento tal cual al margen del concepto.<sup>4</sup>

El problema estriba en que desde niños aprendemos a pensar en todo creando un concepto para cada cosa y luego entrenamos a nuestros ojos para mirar al mismo tiempo que pensamos de las cosas que miramos.<sup>5</sup>

El dibujar requiere de un verdadero esfuerzo para abandonar absolutamente todo lo que "sabíamos" acerca de

Vemos todo a través de nosotros mismos. Somos siempre un medio interpuesto entre las cosas y nosotros.

Joseph Joubert

<sup>1</sup>Antoni Tàpies  
en *Arte abstracto y figurativo*  
pag. 9

<sup>2</sup>Herbert Read  
*Imagen e idea*  
págs. 197-199

<sup>3</sup>Paul Westheim  
*El pensamiento artístico moderno*  
pag. 97  
Citado por Patricia López de León  
*op. cit.*  
pag. 50

<sup>4</sup>Aldous Huxley  
*Las puertas de la percepción*  
pag. 26

<sup>5</sup>Don Juan a Carlos Castaneda  
*Una realidad aparte*  
pag. 95



los objetos, sus formas, su tamaño, su color, su volumen, etc. Literalmente tenemos que recomenzar a ver, con mucha paciencia y dedicación. Pronto, este esfuerzo será recompensado cuando notemos un "cambio" en nuestro modo de ver. Descubriremos lo nuevo y asombroso que es todo aquello que antes nos parecía común, vulgar y rutinario, el lugar en que vivimos, las formas de las cosas y de las personas que tratamos a diario.

Incluso, el dibujar puede revelarnos mucho acerca de nosotros mismos, algunas facetas de nuestra personalidad que habían quedado oscurecidas por el **yo verbal**. Nuestros propios dibujos pueden enseñarnos cómo vemos las cosas y lo que sentimos de ellas. Primero dibujamos usando el modo-D, conectando sin palabras con la imagen. Luego, con el modo verbal podemos interpretar nuestros sentimientos y percepciones, usando para ello los grandes talentos del hemisferio izquierdo: la palabra y el pensamiento lógico. Como se puede ver, ambos hemisferios cooperan en una misma tarea. Debemos darnos cuenta de la importancia que tienen ambos hemisferios y del equilibrio de sus funciones. El pensamiento lógico y sistemático es sin duda esencial para la supervivencia en nuestra cultura, pero si nuestra cultura quiere sobrevivir, debemos aprender urgentemente cómo el cerebro humano moldea la conducta.\*

En un mundo donde la educación es predominantemente verbal, las personas muy cultas abandonan todo lo que no se trata de palabras y nociones. Siempre hay dinero y doctorados para la culta necesidad de lo que constituye entre los eruditos el problema más importante: *¿quién influyó en quién para decir tal o cual cosa en tal o cual ocasión?*

Los verbalistas desprecian a los no verbales, los racionalistas temen al hecho concreto no racional. Muchos intelectuales entienden que "lo que percibimos con el ojo (o de cualquier modo) nos es extraño como tal y no debe impresionarnos mucho". **William Blake** se refería con amargura a la vanidad de los "intelectuales" y a la confiada insolencia que brotaba de sus razonamientos sistemáticos.

Si queremos lograr un equilibrio en el funcionamiento de nuestros hemisferios, no podemos prescindir de una percepción directa —cuanto menos sistemática mejor— de los mundos interior y exterior en los que hemos nacido. Nuestra finalidad

\*Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
págs. 192-193

es descubrir que siempre hemos estado donde deberíamos estar.<sup>7</sup> Pues a pesar de tanto invento el hombre no ha de olvidar que tiene sus raíces en realidades elementales. Lo que algunos creían una evasión romántica de retorno a la naturaleza se ve hoy como una necesidad imperiosa de sobrevivencia ante la contaminación y el desequilibrio ecológico que acarrea la sistemática destrucción que llevan a cabo la tecnología y el industrialismo.<sup>8</sup> Por otro lado, debemos reducir a su valor real ciertas actitudes racionales extremas, tales como buscar el significado de cada cosa como cuando vemos un dibujo, una pintura, una película, etc., queremos que todo sea como nosotros "sabemos" que son las cosas, es decir, que sea creíble y ajustado a la "realidad". O el utilitarismo extremo, ¿para qué sirve dibujar, pintar o tocar música? Si se hace para ganar dinero, para competir con otro artista o para ser una persona culta, no se está haciendo de verdad, pues la intención no está en el arte, no se entrega a él. Alguien razonador pensará que el arte es puro lujo, un vicio, un desperdicio de tiempo valioso y dinero, sólo para embarrar pintura en un lienzo, hacer rayas con un lápiz o construir estructuras eslabonadas de sonido. Sin embargo...¿cómo juzgaríamos a una sociedad que no reservara un puesto para la pintura, la música, que no permitiera bailar, o cualquier otra actividad no relacionada directamente con los problemas prácticos de la supervivencia? Obviamente esta sociedad obligaría a sus miembros a sobrevivir para nada, salvo que de algún modo convirtiera en placeres las "labores esenciales": cultivar, construir, guerrear, manufacturar, cocinar.<sup>9</sup>

Ahora bien, el lograr ser sensible es una tarea difícil que requiere de mucho esfuerzo. En este esfuerzo soy muy consciente de que la mayoría o todo el proceso de aprendizaje es extraordinariamente impreciso, y en muchos casos, una cuestión de azar.

Los estudiantes pueden no aprender lo que se les enseña, y lo que aprenden puede no ser lo que se pretendía enseñarles.

Pero, antes que enseñar a dibujar a los adultos, sería más conveniente el enseñar a los niños de una manera que les permita simultáneamente desarrollar ambos hemisferios.

Tal vez la mayoría de nosotros nos apresuramos demasiado a nombrar cosas cuando estamos con niños pequeños.

Si cuando un niño pregunta: "¿qué es eso?", nos limitamos a

<sup>7</sup>Aldous Huxley  
*Las puertas de la percepción*  
págs. 73-75

<sup>8</sup>Antoni Tàpies  
en *Arte abstracto y figurativo*  
págs. 63-64

<sup>9</sup>Alan Watts  
*El libro del Tabú*  
pag. 125

decirle el nombre de la cosa y lo dejamos así, estamos comunicándole que es más importante el nombre (concepto) que la cosa en sí. De esta manera privamos a nuestros niños de la sensación de maravilla y descubrimiento. Si le mostramos a un niño que todo objeto es fascinante y complejo, podrá empezar a comprender que la etiqueta es solo una pequeña parte del total. Si el niño —o un adulto— pide ayuda para hacer un dibujo, la respuesta debería ser “vamos a mirar lo que quieres dibujar...”<sup>10</sup>

Como mencioné anteriormente, estoy consciente de que el aprender a dibujar en forma figurativa es solo el comienzo de una disciplina que tiene muchas más etapas, y que nunca termina.

En este trabajo no muestro generalidades sobre la estructura óseo-muscular del cuerpo, ni sus proporciones o expresiones; temas que me parecen básicos para el dibujo de la figura humana. A mi parecer estos puntos merecen un estudio aparte. Me basé únicamente en el dibujo de detalles del cuerpo debido a que no pueden ser nombrados fácilmente con una palabra. Precisamente son esas partes las que no interesan y ahuyentan a nuestro pensamiento verbal (conceptual), pero sí interesan a nuestro dormido o marginado hemisferio derecho, el más indicado para procesar información gráfica y permite ver más directamente la realidad. Aprender a ver mediante el dibujo puede ayudar a los niños a convertirse en adultos que utilicen todo su cerebro.

En el aprendizaje del dibujo es bueno tener presentes estos puntos:

- Jamás se ha bloqueado una fuente de creatividad por saber dibujar, que es la base de todo arte. No todas las obras realistas tienen por qué ser aburridas y pedantes. En todo caso algunas obras abstractas también pueden ser aburridas y pedantes.
- El dibujar permite ver de un modo “especial” en que se tiene un contacto más directo con la esencia de lo real, prescindiendo de los conceptos.
- Hay que dibujar todos los días, cualquier cosa, pueden ser objetos, personas, animales, etc. El objetivo de estas sesiones diarias es ver más claramente, más profundamente.”

Estoy seguro que disfrutarás mucho el descubrir nuevos aspectos en las cosas y te darás cuenta de lo agradable que es el dibujar para ver.

<sup>10</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
págs. 195-198

<sup>11</sup>Betty Edwards  
*Aprender a dibujar*  
págs. 198-199

# Bibliografía

---

# Bibliografía

- **Bainet, D.**  
*Dibujo Creador* (Básico, libre y espontáneo)  
Serie "Artes Visuales" 1974.  
L.E.D.A.  
España 1974.
- **Bernard, Michel.**  
*El Cuerpo*  
Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales.  
Ed. Paidós. Vol. 8  
España, 1985.  
228 páginas.
- **Borges, Jorge Luis.**  
*Stete Noches*  
Fondo de cultura economica.  
Col. Tierra firme.  
México, 1980.  
173 páginas.
- **Buber, Martín.**  
*¿Qué es el hombre?*  
Tr. Eugenio Imaz  
1a. ed. español 1949  
15a. reimp. 1990.  
México FCE, Breviarios, No. 10.  
151 páginas.
- **Castaneda, Carlos.**  
*Las enseñanzas de Don Juan.*  
(Una forma yaqui de conocimiento).  
Tr. Juan Tovar  
F.C.E. 1968 México, D.F.  
3a. reimp. 1980.  
302 páginas.
- **Castaneda, Carlos.**  
*Una realidad aparte.*  
F.C.E. 1971, México.  
10a. ed. 1994  
302 páginas.
- **Edwards, Betty.**  
*Aprender a dibujar (Dibujando con el lado derecho del cerebro).*  
Madrid, Herman Blume, 1984.  
207 páginas.
- **Font, Domènec.**  
*El poder de la imagen.*  
Aula abierta Salvat.  
Temas clave. Col. Salvat.  
Barcelona, Ed. Salvat S.A., 1985.  
63 páginas.
- **Germán, Walter M.**  
*El poder mágico de la mente.*  
1971, 13a. imp.  
México, D.F. CECSA  
362 páginas.
- **Guerrero, Luis Juan.**  
*Psicología.*  
Ed. Diana  
México, 1962. 6a. ed.  
353 páginas.
- **Huxley, Aldous.**  
*Las puertas de la percepción / Cielo e inferno.*  
Ed. Hermes, México, 1988.  
Tr. Miguel de Herman.  
174 páginas.
- **Jung, Carl G.**  
*Psicología y educación.*  
Biblioteca de Psicopedagogía  
Paidós. Vol. 6  
Ed. Paidós  
México, 1985.  
101 páginas.
- **Lao Tsé.**  
*Tao Te King*  
Ediciones Ela S.A.  
México, 1980.  
87 páginas.
- **López de León, Patricia.**  
*Consideraciones sobre la pedagogía del dibujo.*  
Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM; México, 1985.  
(Tesis que para obtener el título de Lic. en Artes Visuales, presentó...)

- **Malins, Frederick.**  
*Mirar un cuadro  
(para entender la pintura)*  
Tr. Alberto Jiménez Rioja.  
1980.  
España, Hermann Blume. 1984.  
127 páginas.
- **Myers, Bernard (et al).**  
*Las Bellas Artes.*  
Vol. X Cómo mirar al arte.  
Tr. Martín Zomoza.  
Ed. Grollier Inc. 1969.  
17a. reimp. 1974.
- **Parramón, José Ma.**  
*Cómo dibujar la cabeza y el retrato.*  
Barcelona; Parramón, 1973.  
88 páginas.
- **Pitz, Henry C.**  
*Dibujando al carbón.*  
Ediciones CEAC, S.A.  
Barcelona, 1984. 1a. Ed.  
181 páginas.
- **Ramírez, Fausto.**  
*Saturmino Herrán.*  
(Pintor mexicano 1887 - 1987)  
SEP - INBA, 1987; México, D.F.  
25 páginas.  
(Notas para una nueva lectura de la  
obra de Saturnino Herrán).  
Instituto de Investigaciones  
Estéticas, UNAM.
- **Ramos, Samuel.**  
*Filosofía de la vida artística.*  
Colección Austral No. 974.  
Ed. Espasa Calpe.  
México, 1950.  
4a. ed. 1980.
- **Read, Herbert.**  
*Imagen e idea*  
(La función del arte en el desarrollo  
de la conciencia humana).  
Tr. Horacio Flores Sánchez.  
México, F.C.E. 1955  
2a. ed. en español, 1972.  
Breviarios del F.C.E.  
245 páginas.
- **Robles, Teresa; Abla, Jorge.**  
*Concierto para cuatro cerebros.*  
Instituto Milton H. Erickson.  
México, 1990.
- **s / a**  
*El evangelio del tío.*  
Editora y distribuidora mexicana.  
México, D.F. s / f  
Tr. Pedro Guirao  
157 páginas.
- **s / a**  
El dibujo y la muerte.  
*La Regla Rota*  
Rogelio Villareal y Ramón Sánchez  
Lira (editores)  
Cuatrimestral  
México, D.F.  
No. 4, primavera de 1987.
- **s / a**  
*¿Qué lado de tu cerebro utilizas más?  
Uno Mismo*  
Provenemex, S.A. de C.V.  
Bajo convenio con grupo editorial  
Agedit, S.A. (Buenos Aires, Argentina).  
México, D.F. 1992.  
No. 7. Vol. III  
pp. 57 - 60.
- **Thích Nhat Hanh.**  
*Claves del zen.*  
Ed. Sígueme; Salamanca, España.  
Tr. José Laguardia sobre la versión  
francesa del autor "Clefs pour le  
zen", según el texto original  
vietnamita, revisado por Luc  
Decaunes.
- **Tocavén, Zully.**  
*Expresión plástica.*  
Ed. Limusa / Grupo Noriega Editores  
México, 1992.  
62 páginas.
- **Varios**  
*Arte abstracto y arte figurativo.*  
Biblioteca de grandes temas.  
Libros GT Vol. 7  
Barcelona, 1974.  
141 páginas.
- **VerLee Williams, Linda.**  
*Aprender con todo el cerebro  
(Estrategias y modos de  
pensamiento: visual, metafórica y  
multisensorial).*  
Ed. Martínez Roca  
Barcelona, 1986. 242 páginas.  
Tr. Esteban Rimbau  
Publicado por Prentice - Hall, Inc.,  
Englewood Cliffs, New Jersey.

- **Watts, Alan.**  
*El libro del tabú*  
*(The book on the taboo against knowing who you are).*  
Ed. Kairós. Barcelona, 1972.  
5a ed. 1986.  
Tr. Rolando Hanglin.  
160 páginas.
- **Watzlawick, Paul.**  
*El lenguaje del cambio.*  
Ed. Herder.  
Barcelona, 1980.
- **Whittaker, James O.; Whittaker, Sandra J.**  
*Psicología.*  
McGraw Hill, 1989.  
México, 1991. 4a. ed.  
785 páginas.